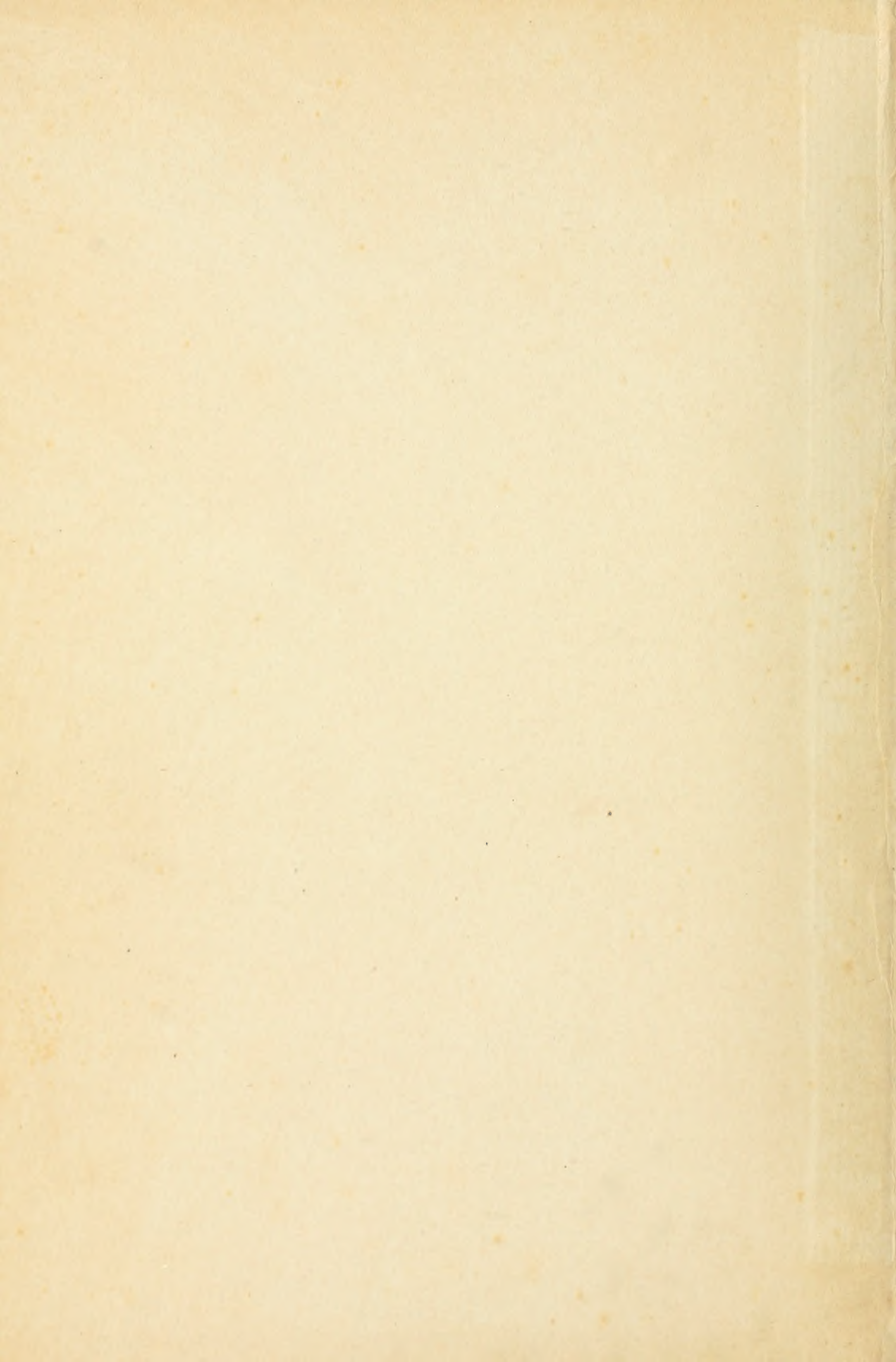
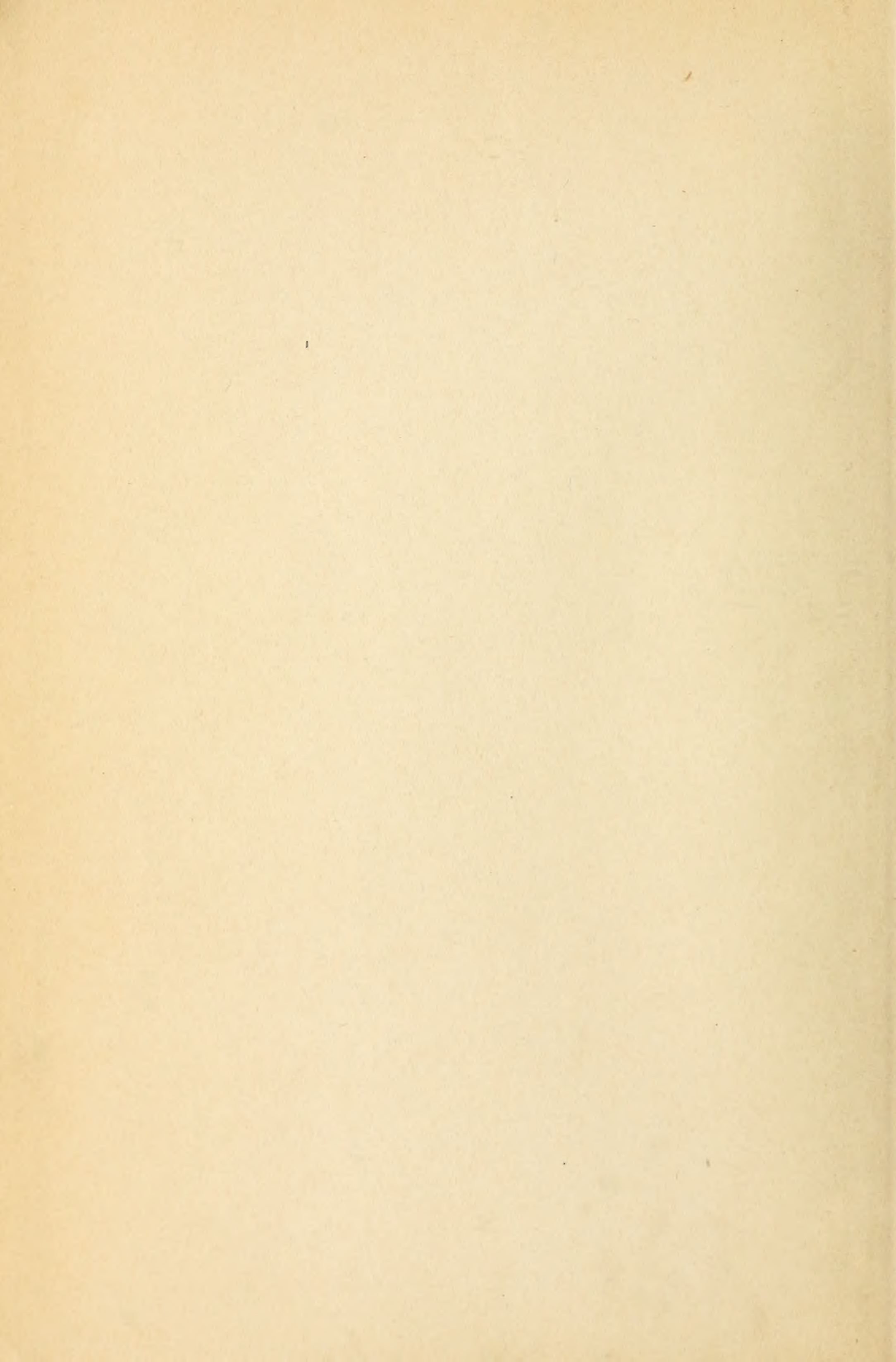


BCN









ÄSTHETIK DES REINEN GEFÜHLS

SYSTEM
DER PHILOSOPHIE

DRITTER TEIL

ÄSTHETIK DES REINEN GEFÜHLS

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

ZWEI BÄNDE

VERLEGT BEI BRUNO CASSIRER
BERLIN

ÄSTHETIK

DES REINEN GEFÜHLS

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

ERSTER BAND

VERLEGT BEI BRUNO CASSIRER
BERLIN

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE



Vorrede.

Von allen Disziplinen der Philosophie dürfte die Ästhetik am meisten dem Verdachte des Pleonasmus ausgesetzt sein, mit dem von Forschenden und Gebildeten, in verschiedenem Sinne und Tone, dennoch einmütig die Philosophie beanstandet wird. Die Logik wird von Mathematik und Naturwissenschaft in Anspruch genommen: sie selbst, die Wissenschaft, sei die sogenannte Philosophie. Die Ethik wird zwar nicht von der Rechtswissenschaft und der Staatslehre mit demselben Eigentumsanspruch ausgezeichnet, dafür aber um so verwirrender von der Religion. Und hier treten die Gebildeten in Bündnis mit der Theologie und mit den religiösen Wissenschaften. Immerhin lassen beide Instanzen doch noch das Recht der Philosophie bestehen: nur bei und in ihnen selbst soll es Bestand haben können.

Gegen die Ästhetik aber erhebt sich eine doppelte Phalanx. Sie wird nämlich nicht nur von der Kunstwissenschaft, zu der die Kunstgeschichte auszureifen begonnen hat, angefochten, sondern auch von den Künstlern. Wie die Naturforscher, sprechen auch sie der Philosophie das Recht zur Ästhetik ab. Nur der Künstler könne die Kunst begreifen.

Es besteht nun aber keine methodische Analogie zwischen dem Künstler und dem Naturforscher. Er kann nicht ähnlich jenem sagen, die Kunst selbst sei die Philosophie der Kunst. Denn offenbar wird damit die Aufgabe der Kunst gespalten. Der schaffende Künstler wird aus seiner Werkstatt heraus in die Studierstube des Grüblers versetzt. Und schon diese Versetzung ist unumgänglich; denn ein Widersinn wäre es, zwischen der Kunst selbst und der Philosophie Identität anzunehmen.

So verrät es sich hier deutlicher als beim Naturforscher, daß nur eine Personalunion eingegangen wird, während die sachlichen Aufgaben in unzweifelhafter Differenz verbleiben. Die Kunst ist Kunst, und als solche nicht Wissenschaft: der sie zwar bedarf, und die sie voraussetzt, mit der sie aber nicht zusammenfallen kann. Der Künstler ist glücklicherweise auch über die Erfordernisse seiner Technik hinaus nicht selten ein Gelehrter und ein Talent der Intelligenz und universeller Kulturinteressen, der sich das Philosophieren wohl zutrauen darf. So wird der Künstler zum Philosophen, nimmermehr aber die Kunst zur Philosophie.

Sicherlich wird zwar nicht nur die Kunst, sondern auch die Philosophie dadurch gefördert, daß der Künstler in seiner hohen Geistesart über seine Kunst philosophiert. Schon hierin aber liegt eine gewichtige Einschränkung versteckt: über seine Kunst; s e i n e Kunst aber ist nicht d i e Kunst. Es geht hier wie schon bei der Naturwissenschaft, die vielmehr nur als Pluralis besteht und betrieben wird. Wer von den Naturforschern beherrscht sie alle, und in gleicher Weise dazu auch die Mathematik in allen ihren Einzelfächern? Es gab in den neueren Zeiten nur Einen H e l m h o l t z. Dieser aber begnügte sich nicht mit seiner mathematisch-naturwissenschaftlichen Universalität, sondern er philosophierte, und zwar nicht lediglich aus freier Hand, sondern in geschichtlicher Einsicht und in methodischer Sachlichkeit. Er forderte daher auch nachdrücklich die Selbständigkeit der Philosophie.

Einen solchen Helmholtz hat es unter den Künstlern der Neuzeit nicht gegeben. Es ist kein L i o n a r d o unter ihnen wieder auferstanden.

Die Aufgabe meiner Bücher ist es, dem Faustrecht des Philosophierens entgegen für das Eigenrecht der weltgeschichtlichen Philosophie einzutreten. Was würde aus der Philosophie, wenn nur die Kunsthistoriker, oder nur die Künstler das Recht hätten, über die Kunst und über die Künste zu philosophieren? Diese Frage vornehmlich geht mich an. Möchten die Künstler und die Kunstgelehrten immerhin zu Philosophen werden: erfordert die Philosophie nicht aber auf jedem ihrer

Problemgebiete den ganzen Mann, und nicht den halben Gelehrten und den halben Künstler? Der Begriff der Philosophie wird angegriffen, wenn die Ästhetik ihr entzogen wird.

Auf dieses Eigenrecht der Philosophie ist auch dieses Buch eingestellt. Dabei haben sich hier aber Schwächen der Disposition nicht vermeiden lassen, welche vielleicht Mängel in der Ausführung zur Folge haben. Ich darf die Vorrede vorab dazu benutzen, auf diese Indispositionen hinzuweisen — nicht etwa um die Positionen abzuschwächen, innerhalb deren sie entstanden sind, die ich aber trotzdem nicht aufgebe — sondern nur um jene etwaigen Mängel zu erklären, und wenn nötig, zu entschuldigen.

Um das Recht der Philosophie an der Ästhetik zu behaupten, mußte ich meinen persönlichen Anteil an ästhetischen Erlebnissen zu bezeugen suchen. In der Kunst gilt ja nicht die alleinige Probe des Könnens, sondern die letzte Probe liegt im Erfolg — wahrlich nicht in dem des Tages, noch selbst eines Zeitalters, sondern in dem der Geschichte, in der auch die Kunst ihre Stetigkeit hat. Der klassische Zeuge der Kunst ist die Ewigkeit. Diese Ewigkeit wird immer wieder über die Jahrtausende hinweg in dem nachfühlenden Bewunderer lebendig. Er gehört hier zur Sache, zum Beweisverfahren, zur höchsten Instanz der Weltgeschichte der Kunst.

Ich durfte mich daher der Vivisektion nicht entziehen, von meinen Lebenserfahrungen an den großen Kunstwerken bekenntnisfreudig zu berichten, dabei aber auch über mich selbst zu beichten. Ohne solche Expektorationen würden meine methodischen Ausführungen nicht nur der Veranschaulichung, sondern auch der Beglaubigung ermangelt haben. Wer über Kunst philosophiert, der muß ebensosehr sein Herz mit der Welt der Kunst zu erfüllen streben, wie die Natur dem, der über sie philosophiert, als ein Universum Problem sein muß. Man philosophiert über eine Art der Weltseele, wenn man über die Kunstwelt philosophiert. Und das Universum der Kunst muß dem eigenen Innenleben gegenwärtig zu halten suchen, wer zu einer Ästhetik sich anschickt.

Für meine Dispositionen entstand hieraus nun aber eine Schwierigkeit. Es war mein Bestreben, jedem der ästhetischen Grundbegriffe in großen Beispielen der Kunstwerke die Objektivierung zu sichern. Und ich mußte um so mehr hierauf bedacht sein, als ich meine Grundbegriffe in neuer Bedeutung eingeführt habe. Wenn diese Bedeutung in der begrifflichen Erörterung selbst klargestellt werden sollte, so mußte auch der Nachweis durch das Beispiel in sie hineinleuchten.

So ist der erste Teil, der die Grundlegung enthält, von solchen Beispielen durchwürzt. Aber bei diesem Verhältnis zwischen der Theorie und dem Beispiel durfte ich es nicht bewenden lassen, auch wenn hierbei das Beispiel der Theorie nicht über den Kopf hätte wachsen müssen. Das Problem forderte eine gesonderte Behandlung der Künste. Denn die Mannigfaltigkeit der Künste galt für die Grundlegung nur als ein vorauszusetzendes Faktum. Die Theorie steigert und vertieft ihr Problem, wenn die einzelnen Künste selbst nicht nur als Fakta, sondern selbst als Probleme auftreten. Die Bestätigung der Grundlegung wird so nicht nur zu einer Fortführung derselben, sondern auch zu einer genaueren Ausführung der methodischen Grundlagen.

Nun aber müssen hier die Beispiele den eigentlichen Schauplatz der Darstellung füllen. Sie mußten aber schon zum Teil vorher ins Treffen geführt werden. So dürften Wiederholungen schwer vermeidlich gewesen sein. Würden sie nun aber nachträglich durch künstliche Verschneidung gemildert, so wäre wohl nur äußerlich der Schein abgewehrt. Ich gestehe, daß ich mich zu einer solchen Korrektur für den Schein nicht herbeilassen mochte. Ich vertraue der Logik meiner Sache, daß der Fortgang der Erörterungen vielleicht sogar an denselben Beispielen einen Fortschritt in der Beleuchtung bringen werde. Und wem meine Themen angemessen scheinen, dem werden auch meine Variationen nicht lästig fallen. Übrigens aber wollte ich diese exponierten Stellen nur erklären, und für sie den geneigten Leser um Geduld bitten.

Ich komme zur Sache, die dieses Buch zu vertreten hat Es enthält nicht eine isolierte Ästhetik, sondern diese als das

dritte Glied eines Systems der Philosophie. Zwei Dinge dürften zu eindringlicher Klarheit in diesem Buche gebracht worden sein. Erstlich der Unterschied der Ästhetik von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft; zweitens aber die Definition der philosophischen Ästhetik als einer systematischen: als einer dem System der Philosophie zugehörigen Disziplin, welche daher ihren methodischen Schwerpunkt in diesem System haben muß. Wie die Philosophie überhaupt nur als System ihr sachliches und ihr geschichtliches Recht hat, so hat auch jedes Problemgebiet der Philosophie seinen letzten Grund, seine wahrhafte Einheit nur im System. Philosophische Ästhetik ist nunmehr definiert als systematische Ästhetik.

Die Erörterungen dieses Buches könnten nicht nur im Takelwerk der Beispiele, sondern sogar im Fundament der Begriffe noch weit mehr der Ergänzung und der Berichtigung bedürfen, als dies anzunehmen ist, so würde sein Wert zwar gemindert, aber keineswegs dadurch vernichtet werden. Denn dieser liegt in der systematischen Methodik, die hier die Ästhetik erfahren hat. Sie ist jetzt als systematische Ästhetik festgestellt.

Was die Ästhetik dabei gewonnen haben möchte, das hat das Buch auszuweisen; ich will hier nur die Beziehung zur systematischen Philosophie besprechen. Denn das ist die vornehmliche Obliegenheit des philosophischen Schriftstellers, daß er das Lebensrecht und das Eigenrecht der Philosophie klarzustellen sich bestrebe für die Wissenschaften, für die Künste, für die allgemeine Kultur. Der Kultur fehlt die Einheit und der Halt, wenn ihr das Rückgrat der Philosophie gebrochen wird. Freilich ist auch die Kunst eine Herzkraft der Kultur. Wäre sie dies aber etwa mehr, als es auch die Wissenschaften sind? Wie für die Wissenschaften die Philosophie sich in Logik und Ethik entfaltet, so vollzieht sie sich für die Kunst als Ästhetik. Und wie in den Wissenschaften und den Künsten nebst ihren Anwendungen die allgemeine Kultur besteht, so besteht, von unserer Psychologie abgesehen, in Logik, Ethik und Ästhetik die wahrhafte Kulturphilosophie; zum mindesten steht sie auf diesen drei Füßen. Die Philosophie ist nicht ein Etwas außer diesen drei Gliedern.

*

Diese sachliche Bedeutung der systematischen Philosophie hat ihre Geschichte in deren Triebkraft, welche der Platonische Idealismus geschaffen hat. Dieser ist aber nur ein Höhepunkt in der Entwicklung des Rationalismus, der die Quelle aller geistigen Kultur ist. Der Idealismus ist der methodische Rationalismus.

Die systematische Philosophie nun hat ihre Wurzel in dem Gedanken, daß alle Probleme der Kultur der gemeinschaftlichen Quelle der Vernunft entspringen; der Vernunft in ihrer Einheit und ihrer Reife; nicht etwa einzelnen Hilfsmitteln des Bewußtseins, geschweige Eingebungen und Enthüllungen, für die der Geist nicht verantwortlich gemacht werden kann.

Geist und Vernunft werden nur dadurch die legitime Quelle der Erkenntnis, daß sie für ihre Emanationen die Verantwortung übernehmen können. Solche Rechtfertigung der Vernunft kann aber nur von der Erkenntnis der Wissenschaft geleistet werden. So muß denn allgemach die Einsicht lebendig werden, daß nur die wissenschaftliche Vernunft das Kriterium der menschlichen Vernunft bildet, nur der wissenschaftliche Geist den Wert des menschlichen Geistes begründet. Der Rationalismus entwickelt sich zum Idealismus, zum methodisch gereiften, wissenschaftlichen Rationalismus.

Für alle Fragen der aktuellen Kultur steht die Kunst im Brennpunkt. Auch das Problem des Idealismus wird in ihren Fragen ausgefochten. So darf sich auch die Ästhetik der Bezugnahme auf die Zeitlage nicht enthalten — wenngleich die Ansichten und der Kunstgeschmack, die in diesem Buche positiv und negativ, ausdrücklich und schweigend, gelehrt werden, oftmals weit über die Gegenwart hinausblicken. Auch hier verzichte ich auf den Versuch der Beschwichtigung; für die Verteidigung würde die Vorrede keinen passenden Raum bieten.

Dahingegen möchte ich über das Verhältnis der Ästhetik zur gegenwärtigen Zeitlage aus dem Gesichtspunkte des Idealismus das Wort nehmen dürfen. Ist es doch vielleicht die Pflicht des Alters, durch die Mahnung die Belehrung zu bekräftigen.

Idealismus ist das Wort, in dem der deutsche Geist mit der Urkraft des Griechentums zusammenhängt, an dem dieser Zusammenhang erstrebt und erreicht wurde. Die Wurzel des wissenschaftlichen Geistes der Humanität ist in ihm gesucht, und zu neuem Wachstum befreit worden. Der Geist unserer klassischen Dichtung ist der Geist dieses Idealismus. Alle geistige und sittliche Kraft des Deutschtums zumal, und alle Zuversicht für den wahrhaften Fortschritt und für die Zukunft aller Kulturvölker hat in diesem griechischen Idealismus seine lebendige, unerschöpfliche, und durch keine andere Kultur ersetzbare Quelle. Dieses Grundwort des Geistes darf nicht zu einem Prunkwort des nationalen Dünkels und eines falschen, engherzigen und selbstsüchtigen Patriotismus herabgewürdigt werden: ebensowenig aber auch zur verlockenden Parole einer Philosophie, welche die Souveränität des Rationalismus antastet. Vor dem gedankenlosen Mißbrauch selbst, geschweige vor dem frivolen, muß es geschützt werden. Als Mahnwort zur unaufhörlichen Rechtfertigung der Kultur vor dem alleinigen Forum der wissenschaftlichen Vernunft muß es heilig gehalten werden.

Es ist das Höchste, was ich diesem Buche als Erfolg wünschen kann: es möchte dazu mitverhelfen, daß die Ehrlichkeit und die Anständigkeit im Gebrauche dieses herrlichsten Wortes der seit Platon klassischen Philosophie in das Sprachgefühl der Menschen wieder einkehren. Ohne solche Gewissenhaftigkeit kann kein Gebiet der Kultur in den Wirrnissen dieses Zeitalters zur Ordnung kommen. In der mathematischen Physik hat sich der Idealismus für die allgemeine Bildung bereits als die Triebkraft herausgestellt. Und die Religion in unseren Tagen — könnte sie ohne den echten Idealismus zur reinen Sittlichkeit sich läutern? Oder könnte sie etwa in Abwendung von dieser Läuterung ihre geschichtliche Entwicklung vollführen? So paradox es ferner heute noch scheint, so ist doch auch für die Politik selbst der Idealismus der allein zuverlässige Kompaß. Am letzten Ende bleibt er auch der letzte und einzige Helfer.

Wie sollte endlich die zarteste Blüte des Geistes, die Kunst, ohne den Idealismus gedeihen können? Jede Kunst

hat ihn erstlich doppelt, in der Naturerkenntnis und in der Sittlichkeit zur Voraussetzung; und es ist nur folgerichtig, daß er daher auch die positive Bedingung ist für das reine Schaffen und für das reine Erleben.

Es ist immer nur Scheinphilosophie, die man im Altertum Sophistik nannte, welche in Widerspruch zum wissenschaftlichen Idealismus den Sinn der Welt offenbaren will. Der Sinn der Welt ist einzig und allein der Geist der mit der Wissenschaft verbundenen Philosophie.

Mein Buch führt, wie seine Vorgänger, überall die unumwundene Sprache des wissenschaftlichen Streites, ohne den und ohne die es keine methodische Rechtfertigung geben kann. Möchte aber aus der Siegesgewißheit, welche die Verhandlung dieser Streitfragen hier durchweht, auch die Zuversicht auf den Frieden in der Philosophie und demgemäß in der Kultur hervorleuchten.

INHALTS-VERZEICHNIS DES ERSTEN BANDES



ERSTER TEIL

DIE GRUNDLEGUNG DER SYSTEMATISCHEN ÄSTHETIK

Erstes Kapitel.

DAS PROBLEM DER SYSTEMATISCHEN ÄSTHETIK

Drittes Kapitel

DIE GESETZLICHKEIT DES REINEN GEFÜHLS

Viertes Kapitel

DER AUFBAU DES BEWUSSTSEINS

Fünftes Kapitel

DER BEGRIFF DES SCHÖNEN UND SEINE MOMENTE

A. DAS MOMENT DES ERHABENEN

B. DER HUMOR

Sechstes Kapitel

DIE POESIE ALS DIE SPRACHE DER KÜNSTE.



Erster Teil

Die Grundlegung der systematischen Ästhetik



Erstes Kapitel.

Das Problem der systematischen Ästhetik.

1. Entstehung der Ästhetik im System der Philosophie.

Die Ästhetik ist die jüngste unter den Disziplinen der Philosophie. Als Buchtitel ist sie 1750 zuerst benannt worden durch Alexander Baumgarten, bei dem Winckelmann in Frankfurt a. O. gehört hat. Es ist nicht auffällig, daß er da nicht zum philosophischen Ästhetiker wurde. Auch wenn es Baumgarten gelungen wäre, die Ästhetik eindeutiger zu bestimmen, so hätte eine solche Folge bei Winckelmann nicht erwartet werden dürfen. Denn es bleibt für alle Folgezeit wegweisend, daß nicht das Raisonnement mit allen Mitteln und aus allen Ecken und Enden der Philosophie die Selbständigkeit der Ästhetik zu begründen vermag, sondern daß diese allein in der systematischen Begründung eigenen und festen Grund und Boden gewinnen, ein eigenartiges Gebiet werden kann.

Erst die Einordnung der Ästhetik in das System der Philosophie hat die Selbständigkeit und die Eigenart der Ästhetik zu begründen vermocht. Und man darf vielleicht sagen, daß die Einordnung der Ästhetik in ein System auch erst die abschließende Ursache zur Begründung des Systems der Philosophie geworden ist. Der Gedanke ist nur scheinbar parodox; wichtige sachliche und historische Motive verleihen ihm Wahrscheinlichkeit. Die Tatsache aber ist einleuchtend, daß Kant in seinen drei Kritiken ein System der Philosophie errichtet hat, wie es in solchem Ausbau und in solcher innern Geschlossenheit vordem nicht erdacht war; und in diese Geschlossenheit war nunmehr als ein eigenes Problem mit eigenen Lösungen die Ästhetik eingegliedert. Damit erst war

sie eine selbständige Disziplin der Philosophie geworden: da sie ein selbständiges Glied im System der Philosophie geworden war.

Kaum vierzig Jahre, nachdem die Ästhetik also überhaupt erst entstanden war, ist ihre Selbständigkeit als die eines ebenbürtigen Gliedes im System der Philosophie begründet und befestigt worden. Diese Befestigung aber ruht auf dem Grunde des kritischen Systems, von dem man weiß, daß ihm alsbald von der Romantik der Philosophie der Boden abgegraben wurde; von dem man weiß, daß, nachdem die alte Romantik allerdings längst zu Grabe gegangen, sie selbst darum jedoch in ihren mittelalterlichen Wurzeln nicht abgestorben ist, sondern mit modernen Gewändern und Masken trotzig und anmaßend als Metaphysik wieder auferstehen will: wie kann es da Wunder nehmen, daß der Ästhetik ihr philosophisches Bürgerrecht heute noch mehr bestritten wird als in der immerhin aufrichtigen Zeit der deutschen Aufklärung? Auch wenn nicht die technischen Interessen der bildenden Künste, und ihnen sich anschmiegend die Tagesfragen der Kunstgeschichte den Weg zur klaren philosophischen Orientierung erschwerten, so liegen in dem dermaligen Betrieb der sogenannten Philosophie Hemmnisse genug dagegen, die ästhetischen Fragen als Aufgaben des Systems für alle Probleme, die ihr eingegliedert werden sollen, genau zu bestimmen und klar zu beleuchten.

Aus dem Problem des Systems der Philosophie, aus dem historischen und sachlichen Begriffe dieses Systems heraus erwächst uns sonach die Aufgabe der Ästhetik. Wir fassen das System der Philosophie aus dem Gesichtspunkte der Einheit des Bewußtseins der Kultur. Wie sich das Kulturbewußtsein, von der Mathematik geleitet, in den Gebieten der Naturwissenschaft darlegt, das hat die Logik aufzuweisen. Wie es ferner in Staat und Recht die Geschichte der Menschen und der Völker bestimmt und regelt, dieser Ausweis fällt der Ethik zu. Beide Disziplinen haben demnach die Grundlegungen zu entdecken, vermöge deren jene beiden Arten geschichtlicher Tatsachen aufhören, lediglich Tatsachen, sei es individueller Bestimmtheit, sei es allgemeinerer, immerhin aber nicht lediglich methodischer Bedingtheit zu bleiben.

Dieser Wert der methodischen Erzeugung wohnt dem Terminus der Reinheit inne, den wir aus der klassischen Sprache der Philosophie, wie sie durch Platon begründet wurde, aufgenommen und weitergebildet haben. So ist uns für das erste Gebiet der Kultur, das auch methodisch das erste bleibt, die Logik der reinen Erkenntnis entstanden, und für das zweite die Ethik des reinen Willens. Denn die reine Erkenntnis umfaßt den gesamten Apparat jener Grundlegungen, welche das Quellgebiet der in der Mathematik basierten Naturwissenschaft bilden. Und ebenso bezeichnet der reine Wille, im Gegensatz zu allen Naturbedingungen tierischer Instinkte und wirtschaftlicher Antriebe, die spezifisch menschliche Grundlage für eine Entwickelung der Menschheit in der Geschichte der Völker; daher zugleich aber auch die Grundlegung für die Idee des Menschen selbst, als eines sittlichen Individuums, als einer Einheit aus dem Gesichtspunkte der Ethik.

Das Bewußtsein der Kultur ist nun aber durch Wissenschaft und Sittlichkeit nicht ausgefüllt; die Geschichte der Kultur lehrt uns, daß der Begriff der Kultur nicht erschöpfend durch Wissenschaft und Sittlichkeit bestimmt wird. Diese Lehre, an und für sich betrachtet, nur eine faktische Mahnung, hat dennoch keine geringere Kompetenz, als welche auch in der Faktizität der Wissenschaft und der sittlichen Kultur in Recht und Staat besteht. Könnte die Reinheit der erzeugenden Grundlegungen nicht entdeckt und klargestellt werden, so würden jene Fakta freilich immer Mahnungen bleiben, aber sie würden dann doch nur ewige Fragezeichen zu bedeuten haben.

Ebenso steht es nun auch mit dem absonderlichen Faktum, welches die Kultur in der Kunst aufstellt.

2. Die Einheit der Kunst.

Schon hier müssen wir einen Halt machen. Es ist nicht die Kunst, welche als ein Faktum der Kultur an und für sich auftritt; sondern die Künste sind es, welche in der Geschichte der Kultur zur Entfaltung kommen. Es verrät sich schon

ein über jenes Faktum übergreifendes Interesse in der Verwandlung der Künste in die Kunst. Zwar liegt das Analogon der Wissenschaft vor, welches diese Einheit begünstigt habe, aber damit ist jenes Übergreifen gerade zugestanden. Denn die Wissenschaft in ihrer Einheit ist vielmehr, genau benannt, die Erkenntnis, die reine Erkenntnis. Sie ist jene scientia universalis, deren Problem seit Descartes verhandelt wird. Außer der reinen Erkenntnis kann es keine Einheit der Wissenschaft geben.

Auf dieser Einsicht beruht das echte Verständnis der reinen Logik; sie bildet den innersten Gehalt der Logik der reinen Erkenntnis. Und ebenso ist es mit der Ethik des reinen Willens bewandt. Die Einheit, welche in dem Begriffe des reinen Willens vollzogen wird, soll das ganze Gebiet der Voraussetzungen und Grundlegungen zusammenfassen, welches das Fundament der sittlichen Kultur zu bilden geeignet sei. Die Einheit, welche diesem Fundamente zukommt, bestimmt zugleich die Einheit der sittlichen Kultur. Ohne diese Einheit für alle Bestrebungen und Einrichtungen der Weltgeschichte würde dieser ihre sittliche Grundlage fehlen. Wie überall in den Problemen der Philosophie, ist es die Einheit, welche die innere methodische Verbindung der reinen Grundlegungen zur Vollziehung und zum Ausdruck bringt.

Ebenso steht es nun auch mit dem Begriffe der Kunst. Vom Anbeginn der Menschengeschichte an sind die Anfänge der Künste verzeichnet; von allen Künsten, von den Künsten aller Art die ersten, ursprünglich ersten Anfänge; von den bildenden Künsten, wie von Poesie und Musik. Aber so grundverschieden in ihren zwei Hauptrichtungen die bildenden und die redenden Künste sind, so hat sie doch der griechische Sinn in den musischen Künsten zu einer Einheit zusammengefaßt. Und es ist dies wahrlich nicht etwa der Verbindung zu danken, welche die Tanzkunst ihnen darbot, sondern es darf diese Vereinigung als ein Zeugnis des philosophischen Grundtriebes des griechischen Geistes sicherlich angesprochen werden. Aber die Einheit ist hier doch noch gleichsam mythologisch, im Begriffe der Musen gefaßt; und wie diese

für sich noch keine Einheit bilden, so bleibt in den musischen Künsten das Schicksal der Mehrheit noch erhalten.

Ein anderer Begriff zwar hat jene Einheit dargetan, aber er hat wieder von der Spur der echten Kunst abgelenkt, nämlich der Begriff der Kunst, als Technik (τέχνη). Immerhin läßt sich in der Einheit dieses vieldeutigen Ausdrucks das Bedürfnis einer methodischen Einheit erkennen. Aber die technische Methodik gehört vorzugsweise der Wissenschaft an und weist auf sie hin. Daher ist die Technik, als Ausdruck für das Problem der Einheit der Künste, selber wieder ein Zeichen der schwierigen Komplikation, welche zwischen Kunst und Wissenschaft von Anfang an bestanden hat, und welche auch heute noch nicht überwunden sein dürfte. Es ist also ebenso wenig die Technik, wie die musische Vereinigung, ein unzweideutiger Ausdruck für das Problem, welches in der Einheit der Kunst sich ausspricht.

Sicherlich ist dem großen Aufschwung, den das Interesse an der Kunst durch die Kunstgeschichte Winckelmanns genommen hat, das Erwachen des Gedankens einer selbständigen Ästhetik zuzuschreiben. Denn während sonst im philosophischen Raisonnement bei den Franzosen und Engländern die Poesie es war, an welche die ästhetische Reflexion anknüpfte, so wurde jetzt der Zusammenhang der Poesie vornehmlich mit der Plastik in den Mittelpunkt aller ästhetischen Probleme gerückt. Den Wendepunkt in dieser Richtung der ästhetischen Interessen bezeichnet Lessings Laokoon. Abgesehen noch von der positiven Anregung, welche in der Frage nach den Grenzen der Künste zu erkennen ist, zeigt sich in der Verbindung von Poesie und Plastik der entscheidende Einfluß Winckelmanns, der sich auch im Einzelnen nachweisen läßt. Und es ist die griechische Kunst, die wie eine Welt für sich, wie eine eigene Weltgeschichte ihre Götter und Heroen in aller der Mannigfaltigkeit seelischer Gestaltung und Individualisierung, welche diese Kunstmythologie auszeichnet, in ihrer Geschichte zu durchsichtiger Entwicklung gebracht hat. Jetzt ist aber damit die Gefahr entstanden, daß diese Kunst das Wesen der Kunst überhaupt darstelle, und schon ihre Einheit ausmache: so

durchdringend erscheint in der griechischen Plastik das Leben und Wesen der Kunst, der Kunst aller Art.

3. Kants ästhetische Urteilskraft.

Es läßt sich mithin geschichtlich durchaus verstehen, daß Kant aus seiner Zeit heraus das ästhetische Problem als ein eigenartiges und selbständiges, und zwar als ein systematisches Problem der Philosophie erkennen mußte. Zwar zeigt sich ein Mangel an Klarheit und Sicherheit noch darin, daß der Ästhetik nicht eine eigene Kritik eingeräumt wird, sondern daß sie als ästhetische Urteilskraft mit der teleologischen Urteilskraft zusammengespannt wird. Aber auch hierin liegen nicht nur Fehler und Schwächen, sondern zugleich auch fruchtbare Keime und Ansätze. Wie bekannt, ist Goethe vorzugsweise durch die dort eingesetzte Verbindung von Natur und Kunst für die erste Befreundung mit Kants Lehre gewonnen worden. Dennoch aber bleibt es ein Fehler und Schaden in der Disposition und Ausführung der systematischen Methodik, erstlich daß die Teleologie nicht grundsätzlich in die Kritik der reinen Vernunft hinübergenommen und hineingearbeitet wurde, und vollends, daß die Ästhetik nicht von ihr abgelöst und als der Gegenstand einer eigenen Kritik ausgezeichnet wurde.

Trotz dieser Schwäche, dem Verhängnis eines jeden neuen Anfangs, bleibt es eine Tat wahrhafter Originalität der Systematik, daß nunmehr die Ästhetik als ein selbständiges, gleichwertiges Glied im System der Philosophie zustandegekommen ist. Es ist dies um so mehr zu bewundern, als Kant persönlich von den ästhetischen Interessen in ihrer Vielseitigkeit und Intensität sich noch gar nicht eigentlich ergriffen zeigt, von seinen ästhetischen Erlebnissen und eigenen Bedürfnissen her auch, man darf vielleicht sagen, den ästhetischen Problemen noch gar nicht recht gewachsen war. Um so überzeugender spricht der schöpferische Geist der methodischen Systematik aus dieser merkwürdigen Tatsache. Es mag dahingestellt bleiben, ob Kant ohne die Ästhetik zum System der Philosophie überhaupt gekommen wäre; aber

man wird sagen dürfen, daß die Reife der kritischen Philosophie aller Kultur gegenüber vielleicht an keinem Punkte mehr einleuchtet als durch die Eroberung der systematischen Ästhetik.

Es ist die Logik des Systems, welche die Auszeichnung und die Eingliederung dieses großen Problems in die Einheit der kritischen Fragen gefordert und ans Licht gebracht hat. Nach der Einteilung der transzendentalen Fragen, welche, nach dem Vorgang der Prolegomena, die zweite Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft gebracht hat, mußte die Frage entstehen, wenngleich sie nicht zur Formulierung gelangte: wie ist die Kunst möglich, wenn anders die Möglichkeit eines Faktums der Kultur, der menschlichen Kultur durch die in ihm wirkende erzeugende Macht einer apriorischen Grundlegung bedingt ist? Es ist wie eine Probe auf die methodische Richtigkeit dieser transzendentalen Fragestellung, daß sie auch auf die Kunst erstreckt wurde; daß die Ästhetik ein ebenbürtiges Glied im System der Transzendentalphilosophie geworden ist.

4. Die philosophische Romantik.

Wie tief innerlich dieses Moment mit dem Begriffe des kritischen Systems zusammenhängt, das hat sich alsbald im Schicksal der kritischen Philosophie bei den Nachfolgern in deren Stellung zur Ästhetik erwiesen. Vielleicht ist die Romantik nicht allein durch ihre Rückschau auf die Geschichte, die Politik und die Religion des Mittelalters charakterisierbar, sondern ebenso zentral und mehr noch flagrant durch den Rückgang auf die vorkritische Stellung der ästhetischen Frage. Es ist eben das Grundelement der Mystik, dieses innersten Lebensgrundes in der geistigen Struktur des Mittelalters, welches in allen Wendungen der Romantik wieder zum Durchbruch kommt. Schelling hätte nicht wagen können, den Satz auszusprechen, daß alle Philosophie schließlich wieder in den Ozean der Poesie einmünden müsse, wenn er sich nicht bewußt gewesen wäre, mit dieser These am sichersten alle Dämme der kritischen Philosophie einreißen

und wegspülen zu können. Bei ihm war es weder ein Spiel der Rhetorik, noch auch eine Frucht seines echten und gewaltigen Sichhineinlebens in die neuen Gegenwartsfragen der bildenden Kunst, wie sie durch die Ägineten in München erweckt wurden, sondern seine ganze Philosophie wurzelte in diesem Übergewicht, welches er der Ästhetik nicht allein der wissenschaftlichen Logik, sondern ebenso auch der Ethik gegenüber endgültig beimessen wollte. Auch die Ethik sollte sich nicht fürder einbilden dürfen, eine eigene philosophische Gerechtsame zu besitzen. Es gibt keine besondere Ethik in dieser Romantik; sie gehört der unmittelbaren Einheit jener neuen Art von System an; sie entspringt denselben methodischen Kräften, denen auch die angebliche Logik der Wissenschaft entspringt. Auch diese hat in der ästhetischen Grundkraft der intellektualen Anschauung und der produktiven Einbildung ihren umfassenden Schwerpunkt.

Nicht anders liegt im Grunde diese Sache auch bei Hegel. Der Steigerung, welche an dem Erblühen der einzigartigen Poesie Goethes die ästhetische Begeisterung erfuhr, entsprach freilich jenes kongeniale Verständnis der neuen Dichtungsweise, deren Wunder man als naiv und objektiv zu bezeichnen pflegte; als ob damit das Grundthema von der Einheit des Idealen und des Realen bestätigt und besiegelt werden sollte. So wurde in der Kunst der Geist mit der Natur gleichgesetzt; und so waren alle Spuren der kritischen Wegweiser und Grenzwächter vernichtet und verweht.

Ohne Schulweisheit würde man diese Gleichsetzung von Natur und Geist schlechthin Mythologie nennen. Daher ist es auch bezeichnend, daß auf die erste Stufe, welche in der Entwicklung , in der dialektischen Bewegung des Begriffs, die Kunst bildet, als zweite Stufe die Religion folgt, als höhere Entwicklung der Idee. So verrät sich darin wieder deutlich und unverkennbar die Präponderanz des mittelalterlichen Geistes, daß die Religion als eine höhere Stufe in der Entwicklung der Kultur gelten soll, der die Kunst nur als Vorstufe diene. Wie wenig diese Rangordnung der Kulturkräfte sich wahrhaft mit dem Geiste Goethes verträgt, mit

den Urkräften seiner gesamten Kunst- und Weltanschauung, mit den innersten Quellen seiner neuen Lyrik, seiner lyrischen Poesie überhaupt, wie sie alle seine Dichtungen durchströmt, darüber setzte man sich intuitiv hinweg, darüber wollte man, darüber will man sich auch heute noch nicht klar werden. Das ist die Romantik, die auch in unserem Zeitalter nicht ausgestorben ist; die einen Eklektizismus verträgt, der die heterogensten Elemente in der Kultur, in den Künsten, in der Poesie mit dem Stichwort Goethe zu paaren vermag. *Erst Kunst, dann aber Religion* — das ist und bleibt die Losung der Romantik.

Wenn nun aber die Religion zugleich die Sittlichkeit und etwa gar die politische Sittlichkeit zu verwalten, oder auch nur an ihr einen bedeutungsvollen Anteil haben sollte, wäre dann nicht vielmehr die Religion eine *Voraussetzung* der Kunst? Oder wäre es etwa historisch jemals anders gewesen? Hat nicht überall die Kunst in der Religion und am Kultus begonnen? Und ist nicht in allen ihren Wendepunkten das Verhältnis zur Religion entscheidend geworden für ihre Entwicklung und für ihre Höhepunkte? Wenn schon die Verkehrung der historischen Wegweiser auch in dieser Einteilung sich kundgibt, so verrät sich insbesondere das Kennzeichen des romantischen Rückschritts in dieser Ablösung der Ästhetik von der Religion und in ihr von der Sittlichkeit.

Jetzt versteht man, was die *pantheistische Identität* von Natur und Geist eigentlich zu bedeuten hat: die Kunst wird dadurch zwar scheinbar mündig, viel mehr aber vogelfrei gemacht; denn sie ist Natur, also eine blinde Naturkraft, die noch jenseit der Religion, geschweige der Philosophie ihr Dasein hat. Alle Unklarheit, welche heute wie damals, nachdem der klassische Geist der deutschen Literatur, wie er durch *Kant* in *Schiller* und *Humboldt* wiedergeboren wurde, verschmäht, und *in Goethes Vielseitigkeit zweideutig* gemacht war, das Problem der Ästhetik verwirrt, hat ihren letzten Grund in diesem Urtrieb der Romantik: die Religion des Mittelalters soll der letzte Grund aller menschlichen Wahrheit sein und bleiben. Daher sind ihre Ideen nicht etwa Stoffe, als welche sie von jeher aller

Kunst gedient haben, sondern sie sollen mehr sein, als wozu sie so trefflich immerdar benutzbar waren; denn als Stoffe haben auch die Ideen der Mythologie gewaltig genug gewirkt. Die Ideen der Religion dagegen sollen schlechthin ästhetische Formen, Grundformen und höchste Inhalte sein und bleiben; Inhalte, die nicht der Kunst sich einverleiben, auch eigentlich nicht ihr Eigengut sind; ihnen hat vielmehr die Kunst sich einzuordnen; auf sie hin sich zu entwickeln. Das ist der Sinn von der Nachfolge der Religion hinter der Kunst.

S c h o p e n h a u e r ist trotz des Lästerns gegen seine Vorgänger, welches er freilich auch mit diesen selbst gemein hat, in seiner ganzen Geistesrichtung den Romantikern verwandt. Auch sein Lästern auf die Religion tut dieser Sachlage keinen Eintrag. Er wäre doch aber wohl nach dem Schiffbruch der Hegelschen Philosophie nicht als ein neuer Versuch in dem alten Fahrwasser aufgekommen, wenn ihm nicht seine Stellung zur Kunst dazu verholfen hätte. In Schopenhauer scheint das Beste von S c h e l l i n g wieder aufzuleben. Denn dieses Beste hat man doch wohl allgemein damals in seinem Präsidium der Bayrischen Akademie erkannt, und in dem echten Kunstsinn, mit dem er den damaligen Bestrebungen in München sich anzuschließen, und ihnen die philosophische Weihe zu geben vermochte. Die Weihe ging freilich in dem klassischen Geiste auf, der den Stil Schellings beseelte; Schopenhauer aber glänzte und wirkte vielmehr durch die persönliche Würze, die er jeder sachlichen Erwägung einstreute, und mit der er in alle sachlichen Fragen seine Ichheit einmischte. Dadurch enthob sich sein Stil des Pflichteifers der Strenge und der Bemühung um Gehobenheit und Reinheit von Reizen und Lockungen der Selbstgefälligkeit und des ihr entsprechenden gemeinen Beifalls.

Und wie diese seine ganze Darstellung eines anscheinenden Tiefsinns flach und hohl ist, eine Verstümmelung großer und ewiger Gedanken, die um ihren Sinn gebracht sind, die aber in dieser Mißgestaltung noch immer ihre Kraft nicht einbüßen, so ist es besonders seine Auffassung der Kunst, welche einem Zeitalter, das die kritische Philosophie längst verloren hatte, gerade mundgerecht wurde. Intellekt, Wille, Vor-

stellung, Idee, Ding an sich — das sind alles Worte, mit denen sich trefflich streiten läßt; mit denen sich, was das Wichtigste ist, Partei machen läßt. Was Platon unter der Idee, was Kant mit dem Ding an sich gemeint habe, das wird jetzt offenbart: nicht aus dem Zusammenhang der Lehren Platons und Kants für sich, auch nicht aus ihrer Übereinstimmung mit dem Gange der wissenschaftlichen Philosophie, sondern aus der mit den Veden. Doch wir haben hier nicht über die Philosophie Schopenhauers überhaupt zu handeln, so wenig wie über die von Schelling und von Hegel, sondern nur davon, daß der Lebensnerv auch seiner Philosophie, wie der von Schelling und Hegel, in seiner Stellung zur Ästhetik liegt.

Das Prinzip der Restauration tritt bei ihm noch deutlicher zutage. Im Grunde ist das Prinzip der Romantik das Mißtrauen und die Feindschaft gegen die wissenschaftliche Erkenntnis, das ist und bleibt der geheime Sinn derjenigen Losung, die man M e t a p h y s i k nennt. Metaphysik wovon? Von und nach welcher Physik? Kant hat die Metaphysik abgesetzt, indem er sie entsetzte, so daß sie in der neuen Form der transzendentalen Kritik schlechterdings erledigt wurde, weil die wahrhaften Aufgaben, die ihr obgelegen hatten, ihr nunmehr abgenommen und auf die eigenen lebendigeren Schultern übertragen wurden. So wurde aus der Metaphysik der Naturwissenschaft die transzendentale Logik, aus der Metaphysik der Rechts- und Staatswissenschaft die Ethik; und so auch das metaphysische Faktum der Kunst zur kritischen Ästhetik.

Für Schopenhauer dagegen schrumpft erstlich alle Wissenschaft in Metaphysik ein; denn die Vorstellung, der Intellekt geht ja nur bis an die Erscheinung; das Ding an sich liegt nur im Willen; nur der Wille kann es — wie denn? erkennen? Das ist ja nicht seine Sache. Nun eben wo die Erkenntnis aufhört, da erst setzt die wahre Metaphysik ein. Und so kommt es in dieser Art von Philosophie, der es nirgend an Dreistigkeit fehlt, zu der Konsequenz, die man um so mehr bewundert, je mehr sie offenbare Selbstvernichtung ist: daß die wahre Philosophie allein in der Kunst liegt.

Das war aus dem Satz geworden: die Kunst ist die Kunst des Genies. Mit diesem Satze hatte Kant das Zeitalter der klassischen Kunst eröffnet. Mit diesem Satze hatte er die Methodik einer selbständigen Ästhetik begründet. Das Genie war damit in gleichem Schritt der Wissenschaft zur Seite getreten, die auf der logischen Methodik beruht, und ebenso auch der gesammten sittlichen Kultur, die auf der autonomen Ethik beruht. Es gab danach nicht nur die spanischen Stiefeln der Logik, noch auch nur die Moral des Dekalog, oder selbst die einer selbstgesetzgebenden Vernunft, sondern eine neue und eigene Gesetzlichkeit des Bewußtseins war in jenem alten Zauberworte des Genius zu einer kritischen Anerkennung gekommen. Es gibt eine neue und eigene Gesetzlichkeit neben Logik und Ethik. Das Genie ist nicht nur ein Zauberwort der Phantasie, nicht nur ein Wunderwort der Mystik, oder gar eines souveränen Instinkts, für den es keine andere Gesetzlichkeit gibt. Die Kunst des Genies macht das Genie der Kunst zum Gesetzgeber der Kunst. Damit ist das Genie auf das Problem des Gesetzes gerichtet, wie dieses auch in der Wissenschaft und in der ethischen Kultur waltet. Das Gesetz herrscht auch in der Kunst. Diesen Sinn hat die Offenbarung: die Kunst ist die Kunst des Genies.

Für Schopenhauer aber und seine Selbstanbeter gibt es ja eigentlich keine Logik und keine Ethik mehr. Denn diese haben es ja nur mit Erscheinungen, im Gegensatze zum Ding an sich, zu tun. Das Ding an sich ist nicht erkennbar, das heißt jetzt: aber die Kunst kann es offenbaren. Also tritt die Kunst an die Stelle der Philosophie und das Genie an die Stelle der kritischen Methodik. Jetzt weiß man genau, was Metaphysik zu bedeuten hat, nämlich Beseitigung aller Art von Physik und Herabsetzung aller mit ihr zusammenhängenden Logik und Ethik.

Es ist sehr charakteristisch, daß Schopenhauer diese seine Bedeutung der Kunst an der Musik zum Ausdruck bringt. Die bildenden Künste mußten ihn in seiner Ansicht unfehlbar irritieren, denn sie hängen doch zu unverkennbar mit dem Richtmaß und mit anderen Krücken des Intellekts

zusammen. Daß der Generalbaß eigentlich auch Mathematik ist, das brauchte ihn nicht weiter irre zu machen; denn Leibniz hatte ja schon gesagt, daß dieses Rechnen unbewußt im Geiste der Musik erfolge. Sonst aber hat es ja die Musik so wenig mit den gemeinen Begriffen der Erkenntnis zu tun, daß man daher die Befugnis entnehmen zu dürfen glaubt, ihr durchaus Worte unterschieben zu müssen, damit sie nur ja über sich selbst zu Sinne komme. Im Grunde ist dieser tiefste Widerspruch zum Wesen der Musik der eigentliche Sinn der sogenannten Programmusik, die aus einem Teil im Ganzen der Musik dieses Ganze selbst macht, während die Höhepunkte in der Geschichte der Musik, in denen ihre Vollendung sich zu vollziehen strebt, vielmehr von aller Verbindung mit den Worten der Begriffssprache sich ablösen, und in der eigenen Begriffswelt tongesetzlicher Bildungen das Eigenste musikalischer Selbständigkeit zur Erscheinung bringen.

Mit der Methode des Wahnsinns spricht Schopenhauer seinen ganzen Gedanken aus: „Gesetzt es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, so würde diese . . die wahre Philosophie sein". Zweierlei ist hier zu einem unumwundenen Ausdruck gekommen.

Erstlich: die Musik könne wahre Philosophie sein. Es widerspricht also nicht der Aufgabe der Kunst, in die der Philosophie überzugehen und in ihr aufzugehen. Denn — und das ist das Zweite — es widerspricht dem Wesen der Kunst nicht, sich in Begriffe auflösen zu lassen. Zwar würde sie ja damit dem Schicksal des Intellekts und der Vorstellung anheimfallen, während sie ja vielmehr das Ding an sich des Willens zur Offenbarung bringt. Indessen diese Offenbarung ist ja eben Kunst, ist Musik, ist Metaphysik. Wenn sie aber sich in Begriffen vollständig darstellen ließe, so würden diese Begriffe nicht mehr nur bloße Erscheinungen darstellen, sondern vielmehr das Ding an sich. Der Fall ist ja nur gesetzt, mithin braucht man sich über den methodischen Widerspruch, der in ihm klafft, nicht weiter aufzuregen.

Übrigens aber braucht ja nur ein Künstler zu kommen und zu sagen: das, was jene absolute Wahrheit der echten und neuesten Metaphysik geweissagt hat, das mache ich. Und wer es nun nicht glauben will, der ist eben nicht nur für die Musik, sondern auch für die Philosophie verloren. Vollends aber und hauptsächlich büßt er die nationale Seligkeit und die Seligkeit der nationalen Religion ein. Denn in dieser Konsequenz spiegelt sich wieder der echte Geist der Romantik, dem es immer im letzten Grunde um die heiligen Güter dieser Welt zu tun ist.

So weit also sind wir mit Schopenhauer und seinem ganzen Heerbann und Zauberspuk gekommen, daß die Philosophie bei günstigster Deutung in die Ästhetik sich aufgelöst hat. Sie allein, oder eben unkritisch das auf sie hinweisende Faktum der Kunst, war die Metaphysik in echter Gestalt, die Metaphysik des Ding an sich geworden. Zugleich aber ist es damit deutlich geworden, daß die Ästhetik bei dieser Romantik aufhören mußte, das Glied eines Systems der Philosophie zu sein. Wurde doch auch der Begriff eines Systems, der Teile als Glieder zur Voraussetzung hat, mit dieser Reduktion aller Philosophie auf Ästhetik zerbrochen und vereitelt. Und unsere Losung ist nunmehr klar geworden: Entweder ist die Ästhetik das Glied eines Systems der Philosophie, oder aber das System und mit ihm die Philosophie selbst wird vernichtet, wenngleich sie in Ästhetik aufgelöst wird.

5. Die Ästhetik und das System der Philosophie.

Das Problem der Ästhetik wird nach allen diesen Erwägungen genau bestimmt und geklärt: es ist das Problem der systematischen Ästhetik. Der Ausdruck der Philosophie überhaupt verliert wenigstens etwas von seiner Vieldeutigkeit: Philosophie ist nur systematische Philosophie. Es gibt nur e i n e Art von Philosophie, das ist die systematische, die aus Gliedern eines Systems bestehende, aus diesen Gliedern zu einem System sich zusammenschließende Philosophie.

Und aus diesem Begriffe der systematischen Philosophie entspringt der Begriff der systematischen Ästhetik. So erst wird das Problem der Ästhetik der Genauigkeit und Klarheit zugänglich. Es soll keine Ästhetik möglich sein? Dann ist kein System der Philosophie in seiner Reife möglich. Ihr bestreitet die Möglichkeit der Ästhetik? Wißt ihr auch, daß ihr damit und dadurch die Möglichkeit der systematischen Philosophie bestreitet? Es gibt keine Ausflucht gegen diese Konsequenz. Ihr könnt nicht sagen, daß ihr so weit nicht gehen wollt; daß die Philosophie selbst euch nichts angehe; denn ihr müßt einsehen, daß ihr den Schwerpunkt der Philosophie, der in ihrem Systembegriffe liegt, damit bedroht, und so die Philosophie aus ihren Angeln hebt; um so schlimmer, wenn ihr euch dieser Tendenz gar nicht bewußt seid, und daß ihr diese Kompetenz euch auch nicht zusprecht: ihr gesteht damit ein, daß ihr die Tragweite eurer These nicht zu bemessen versteht; daß ihr nur aus einseitigen Gesichtspunkten diese Tendenz verfolgt, welche euch über eure Gesichtsweite hinausreißt. Und welche einseitigen Gesichtspunkte bestimmen denn wohl diese eure übergreifende Parole?

Vorab ist es das angebliche eigenste Interesse der Kunstwelt, dem ihr mit dieser Abwehr zu dienen glaubt. Die Kunst selbst werde geschädigt, in ihrer Selbständigkeit getrübt und gehemmt, in der selbständigen Entfaltung ihrer Schöpferkraft, in der selbständigen Ausprägung ihrer eigenen, immer unberechenbaren Werte durchkreuzt, wenn ihr von außen her eine Gesetzlichkeit zugemutet wird. Dieses von außen her enthält den grundsätzlichen Irrtum in sich.

Wenn die Ästhetik eine auswärtige Instanz für die lebendige Kunst wäre, so wäre auch die Logik eine äußere Gesetzlichkeit für die Wissenschaft, und ebenso auch außer und neben der Logik auch noch die Ethik ein äußeres Beiwerk, kein innerlicher Quellgrund für die sittliche Welt in Theorie und Praxis. Wie es sich damit bei der Kunst verhält, das können wir hier in der einleitenden Betrachtung nicht feststellen. Nur dies ist hier zu fixieren: es handelt sich bei diesem Einwand um nichts geringeres, um nichts anderes als um das Problem

der systematischen Ästhetik selbst. Die volle Entwicklung dieses Problems erst kann die Unrichtigkeit dieses Einwands erweisen. Jetzt kommt es nur darauf an, einzusehen und festzustellen, was unsere Aufgabe ist und worin sie besteht; daß sie die Aufgabe der systematischen Ästhetik und in dieser der systematischen Philosophie ist.

Diesen zentralen und genauen Sinn müssen wir gegenüber der Skepsis, die sich gegen die Ästhetik richtet, erkennen und festhalten. Wir müssen den unentrinnbaren Zusammenhang feststellen, der zwischen diesem scheinbar partiellen Skeptizismus und dem philosophisch-systematischen Skeptizismus überhaupt besteht.

Der Skeptizismus wird sonach in einer neuen Wurzel entblößt. Und es zeigt sich wiederum, daß es immer nur dieselbe Romantik ist, die überall und zu allen Zeiten die Schwiegermutter Weisheit verachtet. Sie will eben immer die echte, leibhaftige Mutter in der w i s s e n s c h a f t l i c h e n Vernunft nicht anerkennen. Sie will keine Legitimität in der kritischen Weisheit zugestehen, weil diese sich an der Wissenschaft zu erproben hat. Wir aber stehen auf dem Boden unseres kritischen Systems, und wollen dieses in dem neuen Gliede der Ästhetik fortentwickeln.

Wir erheben uns zur Ästhetik, indem wir von der Logik und der Ethik zu ihr fortschreiten. Dürften wir nicht zu ihr fortschreiten, so bliebe uns das Kulturfaktum der Kunst ein unlösbares Rätsel. Damit aber zerfiele der Begriff der systematischen Philosophie, der sich auf alle Gebiete der Kultur in einheitlicher Methodik zu erstrecken hat: für den es nicht an einer Ecke und nun gar an einem weiten Schauplatze der Kultur ein Wunder geben darf, das sich seiner Lichtung entziehen könnte.

Es darf kein Wunder und keine Mystik vor der Kritik Bestand behalten. Gesetzlichkeit muß jedes Wunder aufheben. Die K u l t u r i s t e i n h e i t l i c h, weil ein einheitliches Gesetz auf Grund einer einheitlichen Methodik in ihr zur Entdeckung gebracht werden kann, werden muß. Das ist die Aufgabe der systematischen Philosophie: die Kultur einheitlich zu machen in ihrer einheitlich methodischen

Gesetzlichkeit. Würde die Kunst eine Ausnahme bilden von der systematischen Gesetzlichkeit, so würde sie aus dem Begriffe der einheitlichen Kultur ausscheiden müssen; denn diese beruht auf der methodisch einheitlichen Gesetzlichkeit.

Richtete sich nach der vorigen Erwägung die Skepsis an der Ästhetik gegen die systematische Philosophie, so erkennen wir jetzt, daß sie sich ebenso sehr gegen die einheitliche Kultur richtet. Dennoch läßt sich auch das souveräne Kunstgefühl arglos den romantischen Übermut gefallen: die wahre Weisheit liege allein in der Kunst. Das Gefühl der Überhebung läßt den Pferdefuß unbemerkt, der nicht etwa nachhinkt, sondern der vielmehr die ganze Richtung einschlägt: in der Wissenschaft und in der Philosophie, als Wissenschaft, ist keineswegs die echte Weisheit geborgen.

6. Die methodische Gefahr in der Phantasie.

Der Verdacht gegen die Ästhetik ist noch in einer andern, scheinbar harmlosern Form zu erwägen. Diese wird in der Phantasie als die Grundkraft aller Kunst geltend gemacht.

Die Skepsis an der einheitlichen Kultur, welche in der an der systematischen Philosophie latent ist, ist nun aber ferner noch an den beiden ersten Gliedern des Systems der Philosophie zu betrachten. Wenn die Kunst, als die Kunst des Genies, aller theoretischen Gesetzlichkeit entgegengestellt, wenn die Schöpfung des Genies von der Erzeugungsweise des wissenschaftlichen Geistes als mit ihr unvergleichbar unterschieden wird, so ist es nicht allein die einheitliche Kultur, sofern diese auf ihrer Gesetzlichkeit beruht, und nicht allein die systematische Philosophie, welche damit in Frage gestellt werden, sondern die Wissenschaft selbst wird in ihren beiden Grundlagen, der Logik und der Ethik, von dieser Skepsis betroffen; beide werden in ihren methodischen Grundwerten verkannt und in Abrede gestellt. Erwägen wir dies zuerst an der Logik.

In der griechischen Philosophie bereits ist der Anstoß erkennbar, den man an dem Zauber der Kunst genommen hat, sofern man dennoch durch eine psychologische Termino-

logie ihn zu lichten versucht. Während man einerseits durch den dionysischen Kultus veranlaßt wurde, den göttlichen Wahnsinn (*θεῖα μανία*) als Urgrund des künstlerischen Schaffens anzurufen, hat andererseits der Zusammenhang mit der besondern Art von Wirklichkeit, welche die Kunst darstellt, einen Terminus hervorgerufen, der sich dauernd erhalten hat; der den subjektiven Ursprung zu bezeichnen scheint, vielmehr aber seiner objektiven Bedeutung seinen Fortbestand zu verdanken haben möchte: die P h a n t a s i e, der Maler (*ζωγράφος*), wie sie P l a t o n benennt und beschreibt.

Der Zusammenhang mit der künstlerischen Wirklichkeit ist unverkennbar in diesem griechischen Worte. Denn es ist die E r s c h e i n u n g (*φαινόμενον*), seine Grundbedeutung. Und es ist daher das zur Erscheinung bringen, worein das Wesen der Phantasie gesetzt wird. Und man übersieht sogleich mit einem Blicke alle die Gebiete von Nebengedanken, welche durch die Sprachkraft dieses Wortes für das griechische Denken aufgerufen werden, und daher für das wissenschaftliche Denken aller Folgezeit, welches bisher nicht gänzlich aufgehört hat, aus demselben seine Säfte zu ziehen. Das Wesen der Kunst ist es sonach, daß sie ihre Gedanken zur Erscheinung bringt.

Auch die Wissenschaft kann nichts anderes bezwecken. Wie unterscheidet sich aber ihre Wirklichkeit von der Kunst? Ist nicht auch alle Wirklichkeit Erscheinung? Oder soll etwa die Erscheinung der Kunst vielmehr Schein sein, während die Erscheinung der Wirklichkeit Wahrheit sei? Bleibt aber nicht auch an aller Wahrheit der Wirklichkeit der Makel der Erscheinung haften, dieweil doch eben Wirklichkeit nur immer Darstellung in der Erscheinung sein und bleiben muß? So knüpfen sich an die Platonische Phantasie schon alle die Grundfragen des Idealismus in natürlicher Ungezwungenheit an.

Und diese Bedenken verlieren ihre Bedrohlichkeit keineswegs, sondern steigern sie nur, wenn die Phantasie zum Nivellement alles menschlichen Denkens mißbraucht wird. Freilich steckt und fungiert der „Maler“ in allem mensch-

lichen Bewußtsein. Er zeichnet nicht nur, was im Innern sich abspielt, im Vordergrunde des Bewußtseins, wie auf einer Projektionsebene, sondern er komponiert auch, und er komponiert nicht nur in Linien, sondern auch in Farben; und nicht allein in elementaren Vorgängen, die er in Linien und Farben entwirft, in ihren Elementen stehen ließe, sondern er komponiert auch in der Zusammensetzung der Linienzüge und der Farbenkomplexe. Alles dieses hat seine Richtigkeit, und diese Zauberkraft ist hinlänglich bekannt. Aber je unbestreitbarer es ist, daß die Phantasie die allgemeine Grundkraft des Bewußtseins ist, desto gründlicher muß ihre allbefassende Kraft in ihren einzelnen Richtungen unterschieden werden. Geschieht dies nicht, so wird wiederum die Einheitlichkeit der Kultur gefährdet: ihre Einheit wird durch die chaotische Phantasie selbst in ein Chaos verwandelt.

Von wissenschaftlicher Seite hat man nun diese Gefahr noch bedrohlicher gemacht, indem man auch für das naturwissenschaftliche Denken und Erfinden die Phantasie in Anspruch nahm. Die tiefsten und geheimsten Ansätze dieses Denkens werden damit nicht mehr in der innersten methodischen Struktur der Prinzipien selbst gesucht, sondern in unberechenbaren Verbindungen des individuellen Denkens. Diese sind freilich unbestreitbar; aber sie gehören in das Gesamtgebiet des menschlichen Bewußtseins überhaupt, sind daher bei der wissenschaftlichen Erfindung freilich nicht außer Acht zu lassen, aber wahrlich nicht für die spezifische Grundkraft dieser Art von Denken einzusetzen. Es ist immer nur der Zweifel an der Eigentümlichkeit des ästhetischen Schaffens, der diesem den Schein einer allgemeinen Erzeugungsweise des erkennenden Bewußtseins verleiht.

7. Die Imaginatio.

Auch die Übersetzung der Phantasie in die Imaginatio und die Einbildungskraft hat diese Illusion aufrechterhalten. Die Platonische Terminologie hat den Zu-

sammenhang zwischen Erscheinung und Bild ausgestaltet. Aus dem Bilde, als der Form, ist die Idee, zunächst als Gestalt, hervorgegangen. Wie die Gestalt, als mathematisches Gebild, mehr ein theoretisches Urbild ist als die Form, welche gleichsam nur das biologische Strukturbild darstellt, so ist die Idee von der Gestalt aus wiederum, der Richtung der Erscheinung gemäß, in das Gesichtsbild verinnerlicht worden, und auf diesem Wege immer tiefer zum geistigen Gesichte ausgereift. Der ursprüngliche Zusammenhang mit Erscheinung und Bild wird zwar damit nicht abgebrochen, aber die Koordination ist überflogen: die Idee ist das methodische Fundament geworden für alles, was als Bild, was als Erscheinung eine Wirklichkeit beansprucht.

Bild und Form bleiben das Erbteil eines Aristotelischen Denkens, dem der strenge, jeden Kompromiß abwehrende Sinn der Grundlage in ihrer schlechthin letzten Ursprünglichkeit als Grundlegung (*ὑπόθεσις*), doch immer nur ein unverstandenes Wort bleibt, das jedoch nicht verklingen kann; ein Gedanke, der als Mahnung seine Kraft nicht abtut, doch aber schöpferisch unwirksam wird und daher auch widerspruchsvoll und zwiespältig. Denn schöpferisch und wahrhaft lebendig ist nur derjenige Terminus, der in der Anzeige des Problems zugleich den Weg der Lösung anzeigt. Nur derjenige Terminus ist lebendig, der in der Lösung das Leben des wissenschaftlichen Denkens vollzieht; der in der Lösung, wie sehr immer sie selbst nur Versuch sein mag, die Lebendigkeit des Problems erhält.

So hat innerhalb der philosophischen Terminologie bei Descartes, wie bei Kant, die Imagination und die Einbildung die logische Methodologie beeinflußt. Während aber bei Descartes die Imagination gegen den Intellekt immer nachhaltiger zurückgedrängt wird, gibt sich Kant die allergrößte Mühe, die Einbildungskraft in das Gewebe der Erkenntnisvorgänge einzuspinnen, und er beruft sich darauf, daß er als Erster die Einbildungskraft als eine produktive erkannt, beschrieben und bestimmt habe, die sonst nur als reproduktive anerkannt worden sei.

Wir werden sehen, daß auch für seine Fassung des ästhetischen Problems diese Bevorzugung der Einbildungskraft von großem innerlichen Einfluß gewesen ist. Jedenfalls ergibt sich schon aus diesem Hinweis, daß Kant in der Einbildung eine Verbindung zwischen dem logischen und dem ethischen Denken angestrebt hat. Und es muß daher schon von hier aus sich die Frage erheben, ob die richtige Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft errichtet werden konnte, wenn der Einbildung, dieser vorzugsweise ästhetischen Malerin, für das gesamte Bewußtsein diese universelle Bedeutung eingeräumt wurde.

Diese Frage wird um so dringlicher, wenn wir beachten, wie gerade dieser sein Terminus der produktiven Einbildungskraft von den Nachfolgern aufgegriffen und ausgebildet wurde. Man darf vielleicht sagen, daß die romantische Logik sich an keinem Terminus so deutlich und so kräftig abwandelt und abspielt, wie an diesem. Nach dem Vorgang Fichtes operieren Schelling und Hegel vorzugsweise mit der produktiven Einbildungskraft. Und derjenige Terminus, der mit ihr verbunden wird, ist ihr in der Tat blutsverwandt: die intellektuale Anschauung.

8. Die intellektuale Anschauung und die Intuition.

Die produktive Einbildungskraft hat Kant zu verantworten; vor der intellektualen Anschauung aber hat er auf das nachdrücklichste gewarnt; sie hat er als das Schreckbild des Wahns und des philosophischen Aberglaubens gekennzeichnet. Wenn man nach Gründen sucht, die Kant in seiner tiefsten Systematik bewogen haben möchten, Anschauung und Denken so scharf von einander abzutrennen, während er selbst doch schon in seiner Logik sich genötigt sieht, die innerlichste Verbindung beider Grundmittel anzustreben und herzustellen, so könnte das psychische Unding, der logische Widersinn der intellektualen Anschauung die hinlängliche Aufklärung bieten.

In der Kritik der Urteilskraft spricht er sich unverhohlen über die ganze Kulturgefahr aus, die in diesem Ausdruck sich verbirgt. Also nicht des Denkens auf eigenem Boden soll es bedürfen; mit der Anschauung selbst sei es letztlich getan. Und andererseits: nicht die Anschauung bringt Klarheit innerhalb ihrer Grenzen, sondern erst das Denken muß in sie hineinleuchten. So wird Zwielicht aus dem Licht; und Erscheinung oder etwa gar Schein aus der Wirklichkeit und aus der Wahrheit, welche das Denken kraft seiner methodischen Durchsichtigkeit zu erzeugen vermag.

Die intellektuale Anschauung, neben der produktiven Einbildungskraft, und mit ihr gleichbedeutend, zeigt wiederum, daß es ein der Logik innerlich fremdartiges Fundament ist, auf dem die romantische Philosophie sich aufbaut. Und so bleibt dies das Wahrzeichen der unkritischen Philosophie, die wir jetzt schon als die unsystematische erkannt haben: daß sie immer, wenngleich in anderen Worten, auf die intellektuale Anschauung in letzter Instanz sich beruft.

Noch ein anderer Terminus von verhängnisvoller Zweideutigkeit ist in diesem Zusammenhange zu beachten: die I n t u i t i o n. Auch sie gehört ihrem Ursprunge nach dem Quellgebiete des Platonischen Idealismus an. Die I d e e hängt sprachlich nicht so sehr mit F o r m und G e s t a l t unmittelbar zusammen, wie mit dem G e s i c h t, mithin mit dem S c h a u e n, also mit der Anschauung. Und der D o p p e l s i n n d e r A n s c h a u u n g, als Sehen und als Schauen, hat sich in der Idee erhalten, in ihr sich ausgebildet. Nicht was sinnlich gesehen wird, nicht diese Anschauung bedeutet die Idee, sondern was innerlich geschaut, also vielmehr gedacht wird, macht ihr eigentliches Wesen aus. Dennoch aber kann sie diesen ihren Zusammenhang mit dem Sehen nicht von sich abwehren, so wenig das Denken auf das Sehen verzichten kann. Und so bleibt dieser Doppelsinn an der Idee und an allem Denken haften.

Und so bleibt alles Denken auf die Anschauung angewiesen, auf die buchstäbliche, wenngleich diese freilich, als r e i n e Anschauung, wiederum von der sinnlichen unterschieden, und als ihm wesensverwandt mit dem Denken schließ-

lich vereinbart wird. So ist es bei Kant geblieben, und so war es schon bei Descartes geschehen. Nur Leibniz ragt hier in der scharfen Konsequenz seiner Methodik als der Mathematiker, und daher auch als der konsequentere und reifere Logiker für alle Folgezeit hervor.

Vom Mittelalter her aber, dem ja auch der ausgebildete Pantheismus entstammt, diese schwere Frucht seiner Zwiespältigkeit und Zweideutigkeit, hat die Romantik mit ihm auch den widerlogischen Sinn der Intuition bekräftigt. Intuitive Erkenntnis nennt man, was eigentlich nicht Erkenntnis sein kann und sein soll; was kraft der Intuition die Erkenntnis übertreffen und überholen soll. Jetzt bedeutet daher die reine Anschauung nicht etwa die wissenschaftliche, die geometrische Anschauung, sondern vielmehr die eines reinen Denkens, welches reine Denken aber auch wiederum nicht an den Ketten des wissenschaftlichen Denkens liegt, sondern dessen Reinheit in seiner Isolierung vom wissenschaftlichen Denken bestehen soll.

Alle diese Widersprüche werden nur aus der Befeindung der souveränen wissenschaftlichen Vernunft begreiflich. Aber die Romantik deckt ja niemals ihre Karten auf; sie sagt daher nicht etwa ausdrücklich, daß sie die Offenbarung an die Stelle der wissenschaftlichen Vernunft setzen wolle; sie wagt sogar Mythologie und Offenbarung zusammenzustellen; so frei und unbefangen stellt sie sich in Schelling vor die geschichtliche Vernunft hin. Und bei Hegel ordnet sie die geschichtliche Vernunft dem ganzen Stufengange der Wissenschaft des Begriffs ein. Dennoch aber ist dieser ganze dialektische Formalismus nur Vorwand und Deckung gegen den heimlichen Wurm, der an ihrem logischen Herzen nagt; der durch die Verleugnung des methodischen Grundbegriffs der menschlichen Wahrheit, als der durch die Wagnisse und Kautelen der Wissenschaft bedingten, nicht abgetötet werden kann.

Zur weiteren Verdeckung dieses ihres Grundgebrechens bedient sich nun aber die Romantik der ästhetischen Bedeutung, welche allen diesen Terminis ursprünglich beiwohnt. Die Kunst ist es, welche die Einbildungskraft in ihrer

Wirklichkeit und Wirksamkeit bezeugt. Das Genie ist es, welches die intellektuale Anschauung, die Eigenart der Intuition als wahrhafte Lebenskraft des Geistes erscheinen läßt. Jeder Zweifel muß dagegen verstummen. So ist es denn letztlich der Anspruch der Ästhetik, der gegen das Eigenrecht der Logik gewendet wird; und so wird in der Logik das erste, das älteste, das fundamentale Glied des Systems der Philosophie angegriffen, indem man die Ästhetik auf sie übergreifen läßt; indem man einen Terminus des ästhetischen Schaffens zum Grundterminus des wissenschaftlichen, des logischen Denkens annimmt.

9. Kunst und Naturerkenntnis.

Durch diese terminologische Verquickung aller Philosophie und insbesondere der Logik mit der Ästhetik wird nun aber nicht nur die Logik und in ihr alle Philosophie geschädigt, sondern nicht minder auch die Ästhetik selbst. Wie könnte es bezweifelt werden, daß diese, wenn man sie auch nicht schlechterdings auf der Logik beruhen läßt, dennoch dem Zusammenhange mit der Logik nicht schlechthin entrissen werden darf? Die Ästhetik ist die Philosophie der Kunst. Die Kunst aber steht wahrlich nicht außer Zusammenhang mit der Natur. Schon in dieser objektiven Rücksicht auf die Natur, welcher die Kunst doch nicht enthoben werden kann, ist ihr die Logik unentbehrlich. Freilich erschöpft sich das Verhältnis der Kunst zur Natur nicht durch die logische, nicht durch die wissenschaftliche Besitzergreifung von der Natur; aber könnte die Kunst ihr Verhältnis zur Natur gewinnen und behaupten und entwickeln, wenn sie sich der Logik und der Wissenschaft gänzlich begeben, und sich außer Verbindung mit ihr setzen wollte? Die Frage des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur ist nicht zur Klarheit zu bringen, ohne daß das eigentümliche Verhältnis der Kunst zu Logik und Wissenschaft klargestellt wird. Läßt man aber die wissenschaftliche Logik in ihrer Methodik mit der Ästhetik zusammenfallen, so beraubt man

die Ästhetik ihrer wichtigsten Kontrolle und ihrer ursprünglichsten Wurzelkraft.

Dies ist schon an dem Naturbegriffe einleuchtend, nach dem Verhältnis der Kunst zu ihm. Unmittelbarer noch macht es die künstlerische Arbeit selbst deutlich, wie unentbehrlich, unersetzlich ihr die wissenschaftliche Logik sein muß. Von den ältesten Zeiten an und auf allen Gebieten der Kunst wird daher ein innerlicher Zusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft angestrebt. Die ältesten Weisen Griechenlands haben das Metron zum Grundmaß aller Erkenntnis und zugleich auch aller Kunst gemacht. Und wenn in dem Metron die wissenschaftliche Philosophie ihr Grundwort der Kunst entlehnte, so vertritt der Kanon, den die Plastik der Mathematik entnahm, die Entlehnung von der Wissenschaft. Wie das Metrum die erste Bedingung zur musikalischen Syntax der Dichtkunst ist, so ist der Kanon, als das Winkelmaß, das Richtmaß für die Baukunst und durch sie aller bildenden Kunst. Und es ist beachtenswert, daß Polyklet zwischen Phidias und Praxiteles auftrat: die volle Ausgestaltung aller seelischen Innerlichkeit hatte zur Vorbedingung die genaue Feststellung und Einhaltung der anatomischen Grundmasse des menschlichen Doppelkörpers.

Dieser Anschluß der hohen idealischen Kunst an die wissenschaftliche Erkenntnis wiederholt sich in der Renaissance, bei Lionardo, wie bei Michelangelo, keineswegs allein bei dem Baumeister Leon Battista Alberti, und ebenso auch bei Albrecht Dürer. Und es bleibt nicht bei der genauen fachmäßigen Kenntnis der Anatomie und der Perspektive, sondern die ganze Muskellehre wird gleichsam zu einer Beispielsammlung und einem Übungsgebiet für die plastische Technik, und wahrlich nicht allein für die Technik, sondern sogar auch für die plastische Schöpfung, für die Neuschaffung organischer Gebilde in ihren plastischen Erscheinungsformen. Lionardo fordert, daß alle Möglichkeit der Bewegungsformen des Körpers durchversucht und zur lebendigen Darstellung gebracht werde; daß eine uneingeschränkte Bewegungs-

freiheit über das gesamte Einzelgebiet der Muskulatur die Voraussetzung des künstlerischen Schaffens sei. Und wie er selbst, so hat auch Michelangelo diese große Regel zur Wahrheit gemacht; und in dieser Spielfreiheit seiner plastischen Universalität dürfte doch wohl der eigentliche Schlüssel zu suchen sein für die Rätsel Michelangelos.

Es ist aber auch nicht allein ein, so könnte es scheinen, rezeptives Verhältnis zur Wissenschaft, welches die Voraussetzung des großen Künstlers ausmacht, sondern, wie es ja bei der persönlichen Größe auf jedem Gebiete nicht anders anzunehmen ist, die Kenntnisnahme wächst unwillkürlich zur selbständigen Fortbildung und zur originalen Schöpfung aus. Auch hier ist der unvergleichliche Lionardo ein methodisches Musterbild der Kunstgeschichte und der Kunstwissenschaft. Er ist der Philosoph, weil er der Mathematiker ist. Nur auf diesem methodischen Grunde erhebt er sich zu seiner Universalität als Künstler, vom Festungsbau und der Flugtechnik zum innerlichsten Problem der Malerei. Alle die großen Erfindungen, welche auf allen Gebieten der bildenden Kunst von den großen Meistern gemacht werden, beruhen zunächst auf ihrer homogenen Anlage und Kraft zur theoretischen Erkenntnis, auf ihrer wie selbstvergessenen sachlichen Hingabe an die rein theoretischen Probleme. Ohne diese Sachlichkeit wäre die Anwendung, auf welche ihre Persönlichkeit hinstrebte, nimmermehr zustande gebracht worden, zum mindesten auch gar nicht zu verstehen.

Die schöpferische Anteilnahme des Künstlers an dem Material seiner theoretischen Vorstudien kann man vielleicht noch deutlicher bei Johann Sebastian Bach erkennen. Das Orgelspiel hat er reichlich bei Buxtehude lernen können, und er verschmäht es nicht, auch die Kontrapunktik bei ihm und bei Händel emsig und mühsam sich anzueignen; er scheut keine Mühe, weder der Reise, noch des Abschreibens fremder Partituren bei schlechtem Licht, um seine Kenntnisse meisterlich zu vertiefen. Aber seine Originalität erweist sich nicht allein in der Orgelkunst seiner eigenen Fugen, sondern vorab in seinem theoretischen Vermögen, den Orgelbau zu ver-

bessern. Wie Galilei sich erst sein Fernrohr baut, mit dem er sein astronomisches Weltsystem zur unwiderruflichen Entdeckung bringt, so auch baut sich Bach seine Orgel; die Orgel für seine Kontrapunktik, für die neue Innerlichkeit seiner Fugenkunst und seiner auf dem Choral auferbauten Chöre. Überall ist es die volle, nicht nur rezeptive, sondern im höchsten Sinne produktive Anteilnahme an den Aufgaben und Mitteln der zugehörigen Wissenschaft, welche den Großen den Zugang zu ihrer neuen Kunstwelt ermöglicht hat.

Wäre es etwa in der Poesie anders? Die Griechen, von deren Naivität man doch auszugehen pflegt, haben schon in den Anfängen ihrer Kunst auch die Kunsttheorie gepflegt. Sophokles selbst hat über das Drama geschrieben; und er war doch noch kein Sophist. Es ist daher keineswegs so unnatürlich, wie man es im Grunde doch zu halten pflegt, daß Schiller neben der Poesie auch der Philosophie sich widmen konnte. Nicht nebenbei tat er es, geschweige zur Ausfüllung der Zeit in einer Periode eines geschwächten poetischen Vermögens, sondern die Eigenart seiner Poesie erblühte aus dieser Vermählung seines dichterischen Geistes mit der echten, ewigen Philosophie. Diese historische Einsicht hat er selbst als seine Lebensansicht verkündet.

Auch der Natur Goethes wird man nicht wahrhaft mächtig, wenn man seine vielseitige Beschäftigung mit der Naturwissenschaft und nach seiner Weise nicht minder auch mit deren logischem Probleme, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete, nur aus seiner geistigen Universalität verstehen zu dürfen glaubt. Wie Goethe ein Makrokosmus der Poesie ist, so läßt sich auch an ihm, in ihm die ganze Kosmologie der Dichtkunst studieren. Nicht nur seine Stoffwelt, der Weltstoff seines Faust bliebe unerklärlich, sondern auch seine eigenste, seine lyrische Innerlichkeit bliebe ein unlösbares Rätsel, wenn er nicht die wissenschaftliche Natur in ihrer gesamten Morphologie, in ihrer ganzen Entwicklungswelt wie eine Offenbarung sich aufgeschlossen hätte. Und an jeder wahrhaften, ewige Fruchtbarkeit zeugenden Größe sind ebenso auch die Schwächen lehrreich: so

ist das Mißverhältnis Goethes bei aller seiner gründlichen Wissenschaftlichkeit, das er dennoch zur Mathematik nicht zu überwinden vermochte, von einer typischen Bedeutsamkeit für seine Poesie — oder etwa für die Poesie überhaupt?

10. Kunst und Wahrheit.

In neuerer Zeit ist es wieder einmal für die Kunst überhaupt diktiert worden, was das ganze Zeitalter von der Musik aus als den ästhetischen Grundirrtum beherrscht. Der Italiener Benedetto Croce hat sich über das Verhältnis der Kunst zur Philosophie ausgesprochen in einer Verkürzung der Ästhetik, bei der sie aller ihrer wichtigsten Probleme entäußert wird. Darin liegt eine gewisse Konsequenz. Denn die Problembegriffe der Ästhetik sind eben doch Begriffe. Die Ästhetik aber, als die Lehre von der Kunst, soll daher so wenig, wie die Kunst selbst, mit Begriffen zu tun haben. Das ist zwar höchst sonderbar, aber es liegt Methode darin. Und solche unerschrockene Sonderbarkeiten haben immer ihr Publikum, nicht zuletzt in Deutschland. Das Buch ist zwar als Ästhetik überschrieben; aber es ist nicht Philosophie, nicht ein Teil der Philosophie, als welcher diese Ästhetik auftritt; denn diese Ästhetik wird nicht der Philosophie eingeordnet, sondern die Kunst an und für sich wird abgehandelt. Darin schon zeigt sich der Grundfehler. Es gibt hier nur ein einziges Problem. In dieser Einzigkeit verhüllt sich zwar das systematische Problem der Philosophie. Aber die Einzigkeit wird hier nicht der Philosophie zuerteilt, sondern sie wird auf — die Wahrheit bezogen. Was ist Wahrheit? wird man versucht, dagegen zu fragen. Wie kann man mit der Wahrheit anfangen wollen? Der Eine sucht sie im Himmel, der Andere nur auf der Erde. Und an wievielen Punkten sucht man auf der Erde den Schwerpunkt der Wahrheit. Die Wahrheit wird hier eben absolut gedacht, als das Absolute: das ist das unfehlbare Kennzeichen der Romantik, dieser schwersten Gefahr der reinen Menschenvernunft.

Zwei Ausdrucksformen der Wahrheit unterscheidet jener moderne Romantiker unter dem Beifall des Zeitalters, das zwar aller Orten den Namen Kants ruft, in innerster Seele ihm aber in allen Herzensfragen der geistigen und der sittlichen Kultur fremd und feindlich entgegensteht. Die eine dieser Ausdrucksformen sei die Philosophie — welche denn hoffentlich eine solche ist, in welcher auch Ästhetik enthalten ist. Ästhetik aber ist Philosophie der Kunst. Und bedeutet etwa diese nur die Abstraktion am Ofen der Spekulation, die von allem Kunsterlebnis fern abliegt? Oder aber ist die Ästhetik die Summe der Geheimnisse, welche den Künstlergeist bewegen, welche somit das Seelenzentrum der Kunst ist?

Neben der ersten Ausdrucksform, welche die Philosophie bildet, steht, als zweite, die Kunst. Die Kunst also steht außerhalb der Philosophie und somit auch unvermeidlich die Ästhetik selbst. Dieser Schluß wird schon dadurch zwingend deutlich, daß hier die Philosophie zum Sammelbecken aller Wissenschaften wird, der Geschichte, der Naturwissenschaften und der Mathematik. Es heißt daher: die Wissenschaft oder Philosophie. Bei dieser Verschlingung aller Wissenschaften durch die Philosophie kommt es aber keineswegs zu einer Anerkennung weder der Philosophie, noch der Wissenschaft. Denn sie haben es nur mit Erscheinungen, also mit sekundären Formen, mit Mischformen zu tun. Diesem Verdikt verfällt die Philosophie mit der Wissenschaft, vielmehr als die Wissenschaft. Also bedarf es einer besseren Ausdrucksform der Wahrheit; und dafür haben wir die Kunst. Aber womit erreicht denn die Kunst diese höhere Fähigkeit?

Hier zeigt sich wieder der Erbfehler aller Romantik, der in der Scheidung und Mischung von Begriff und Anschauung sich immerfort wiederholt. Es gibt zwei grundlegende Formen der Erkenntnis: die Anschauung und den Begriff; daher auch als zwei selbständige Gebiete: die Kunst und die Wissenschaft oder Philosophie. So wird es deutlich hier formuliert. Unerschrockenheit ist immer das Kennzeichen solcher Art von Weisheit. Jetzt erfahren

wir aber auch, daß die Wahrheit doch immer eine Erkenntnis ist. Aber wir erfahren dabei auch, daß nicht minder die Kunst eine Erkenntnis ist, eine der zwei grundlegenden Formen der Erkenntnis, und daher eine der beiden Ausdrucksformen der Wahrheit. Also die Kunst ist Erkenntnis. Ist Erkenntnis nicht aber gleichbedeutend mit dem Begriff? Kann es daher Erkenntnis geben, es sei denn durch Begriffe und als Begriffe und auf Grund von Begriffen?

Man kann den Satz variieren: Wo Begriffe fehlen, wo die Begriffe verschoben und verlästert werden, da ist immer die rechte Zeit dafür gekommen, daß die vieldeutige Anschauung sich einstellt. Als ob die Anschauung als reine, wissenschaftliche Anschauung nicht von Platon und seiner mathematischen Schule ab, und so bei Descartes, bei Leibniz und endlich bei Kant selbst gemäß ihrer Reinheit die Begriffe in sich trüge, und somit den Gegensatz zwischen Anschauung und Begriff vielmehr aufhöbe? Diese wissenschaftliche Einsicht, die ein Gemeingut elementarer Kenntnis der Philosophie sein müßte, wird hier ignoriert; und so ist es ein äußerlicher, der wissenschaftlichen Behandlung unangemessener Mißbrauch, der hier mit dem Schlagwort der Anschauung getrieben wird. Die Anschauung gibt uns die Welt der Erscheinung; der Begriff, der Gedanke den Geist. Es ist ebenso ein Mißbrauch des Geistes, der dem der Anschauung zur Seite tritt. Die Kunst ist keineswegs allein die Kunst der Anschauung. Sie ist dies nicht einmal für den Mitgenuß des Beschauers, geschweige für die Schöpfung des Künstlers. Ohne die Begriffe der wissenschaftlichen Erkenntnis ist niemals Kunst entstanden, und sie kann auch ohne sie nicht wahrhaft zum lebendigen Eigentum erworben werden.

Es gibt ein typisches Merkmal dafür, daß in dieser vermeintlichen Höherstellung der Kunst über die Wissenschaft, die vielmehr eine Herabsetzung gegen sie ist, das Wesen der Kunst verkannt wird und verkürzt. Denn dieses Wesen muß doch den Grund ihres Lebens ausmachen. Ihr Leben aber besteht in ihrer Geschichte, in ihrer geschichtlichen Entwicklung in den Individuen der verschiedenen Völker

und Zeiten. Immer muß die Kunst, als Kunst des Genies, die Kunst des Individuums sein. Mit jedem einzelnen Individuum hört aber die Kunst nicht auf, so wenig sie mit ihm anfängt. Das höchste Individuum gehört nicht bloß seiner Zeit und seinem Milieu, sondern auch seiner Schule an. Von den griechischen Zeiten ab erwuchsen die Individuen in den Schulen. So war es in der Medizin, wo die Sache anfangen mag. So war es aber auch in der Philosophie, wie in aller Wissenschaft; und so nicht minder auch in der Kunst. Und wie die Schule der Ärzte in dem Geschlecht der Asklepiaden sich ebenso erhält, wie sie in ihm erwächst, so sind es auch die Familien der Bildhauer, in denen ihre Schule sich behauptet, in der wiederum die Individuen sich erheben. Immer bildet hier das musikalische Bach-Geschlecht eine lehrreiche Analogie. Und was wäre Mozart ohne seinen Vater geworden? Das größte Genie in seiner Kunst erscheint so nach gemeinem Maß bedingt, wie jedes andere Schulkind. Und doch war dieses ein Wunderkind, wie vielleicht kein anderes auf allen Gebieten der Kunst, zu dem in der Geschichte des Geistes vielleicht nur Leibniz die einzige Analogie bildet.

Die geschichtliche Entwicklung ist sonach geradezu der Prüfstein wahrhafter Originalität, die immer zugleich die wahrhafte Fruchtbarkeit ist. Dieser Satz gilt rückwärts, wie vorwärts. Die Geschichte ist das Leben, ist das Wesen der Kunst. Ohne Geschichte gibt es kein wahrhaftes Individuum. Die Unbescheidenheit, die wir schon mehrfach in dieser Art von Ästhetik bemerken mußten, steigert sich nun zu dem Satze, daß der ästhetische Fortschritt in der Menschheit überhaupt geleugnet wird. Damit aber wird nicht nur der Fortschritt in der Geschichte der Erkenntnis an einem wichtigen Teile derselben geleugnet, sondern es wird damit auch der Fortschritt in der Kunst geleugnet; denn die Kunst gehört nicht nur nach dieser Terminologie zur ästhetischen Erkenntnis, sondern sie ist überhaupt das problematische Objekt und das Zeugnis derselben. Man versteht wohl den Grund des Irrtums, der sich typischer Weise auch

bei einem andern, aber an Ernst und Tiefe mit jenem nicht vergleichbaren Schriftsteller ebenfalls zeigt, worauf wir noch einzugehen haben werden.

Es ist immer das Mysterium der Individualität, durch das man irregemacht wird an der geschichtlichen Bedingtheit und an der geschichtlich fortzeugenden Lebendigkeit des künstlerischen Individuums. Das Individuum ist ein geschichtliches. Die Kunst der Individuen hat ein geschichtliches Dasein, eine geschichtliche Entwicklung. Ihr geistiger Zusammenhang, zunächst daher mit der theoretischen Erkenntnis, bildet die Probe für die Rechnung, der gemäß die Kunst zu allererst auf der Wissenschaft beruht, die Ästhetik sonach zunächst auf der Logik, so daß der methodische Terminus, der für sie geeignet ist, ihr nicht mit der theoretischen Erkenntnis zusammenfallend sein darf. Sie ist ein Glied im System der Philosophie, aber keineswegs der rechtmäßige Ausdruck für dieses System selbst.

11. Kunst, Ethik und Religion.

Haben wir so gesehen, daß die Ersetzung der Logik durch die intellektuale Anschauung nicht der richtige Anfang der systematischen Ästhetik ist, so haben wir dies auch ferner für die Ethik zu erwägen. In ihr liegen ja die ursprünglichsten Beziehungen zwischen der Ästhetik und der Philosophie, wie zwischen der Kunst und der Kultur. Hier stoßen wir nun aber unvermeidlich auf eines der Quellgebiete der Ethik, nämlich auf die Religion. Sie erkannten wir jedoch als den eigentlichen Herd der philosophischen Romantik. Kein Formalismus der Dialektik darf uns darüber hinwegtäuschen, daß der treibende Nerv jener ganzen, der Kritik sich widersetzenden Denkweise in der ungebrochenen Befangenheit vom religiösen Dogmatismus steckt. Kein Pantheismus vermag sie von dieser innerlichsten Abhängigkeit frei zu machen. Und was nach Überwindung der Aufklärung und der Revolution bei dieser Restauration sich wiederum auslebt, das wird regelrecht von der Scholastik

verkleidet. Dennoch beruht seine geschichtliche Bedeutung auf einer geschichtlichen Naivität. Die eigentliche Naivität besteht immer in der Verwachsenheit mit dem Mythos. Diese Naivität ist die geschichtliche Theodizee dieser romantischen Ästhetik.

Ob die Religion, insofern ihre geschichtliche Entwicklung in der Ablösung von dem ihr eingeborenen Mythos sich vollzieht, bei der Ablehnung der systematischen Ästhetik gewinnt und gefördert wird, das wollen wir an dieser Stelle nicht in genauere Betrachtung ziehen. Dazu wird die spätere Darstellung neue Anknüpfungspunkte bieten. Jetzt beschränken wir uns auf die Erörterung des Verhältnisses zwischen der Ästhetik und den anderen Gliedern des Systems und sonach jetzt mit dem zur Ethik. Wir sahen schon, wie die romantische Universalisierung der Ästhetik die Ersetzung der Ethik durch die Religion zum Ziele hatte. Die wahrhafte Autonomie muß dabei hinweggeräumt werden; denn sie beruht letztlich auf der Autonomie der wissenschaftlichen Logik, also durchaus nicht auf der Autorität heiliger Bücher, noch auf der zwingenden Illusion heiliger Sagen und Mythen.

Aber ein allgemeinerer methodischer Gesichtspunkt ist hier zu beachten. Die Neuheit des Kantischen Moralprinzips besteht nicht sowohl in der Freiheit und der Autonomie, die schon andere vorher als das Wesen der Sittlichkeit erkannten. Dagegen aber hat es Schleiermacher mit dem Gefühl des Theologen für die eigene Sache und das Geheimnis ihrer Macht empfunden, daß in dieser Ethik ein anderer als ein nur religiöser Geist atme: er hat sie daher als juridisch verdächtigen wollen. Aber dieser Tadel schlägt ihr vielmehr zum höchsten Lobe aus. Man muß das Juridische nur zugleich in seinem Zusammenhange mit dem Staatswesen der Weltgeschichte denken, um das andere Zentrum zu erkennen, welches durch den kategorischen Imperativ der neuen Ethik verliehen wird.

Die Ausgestaltung dieses Zentrums ist das Bestreben, welches wir in der Ethik des reinen Willens verfolgt haben. Nicht die Mystik des Göttlichen im Menschen soll fürder die

Klarheit der ethischen Untersuchung verdunkeln, sondern am hellen Tageslichte der Geschichte soll der Sonnentag der Sittlichkeit anbrechen und durchleuchtet bleiben. Der Selbstzweck des Menschen soll der Leitstern werden für diejenige Sittlichkeit, welche im Weltverkehr der Völker und in dem Arbeitsverkehr der Wirtschaft das harte Problem des Menschen — und des Völkerlebens bildet.

Darin besteht das Weltfremde und daher das innerlich Abstoßende, das man in allen jenen Formen der Ethik empfinden und sich klarmachen muß, welche die Ethik von aller logischen Art philosophischer Begründung unabhängig machen; denn sie wollen diese nicht auf das eigentliche Gebiet zur Anwendung kommen lassen, für welches die Ethik als die unentbehrliche und unersetzliche Grundlage zu erkennen und durchzuführen ist. Bleibt die Ethik jedoch nicht nur historisch, was seine guten Gründe hat, und im gewissen Sinne auch behält, sondern auch methodisch mit der Religion verbunden, so wird das Sittliche, als das Göttliche im Menschen, der geschichtlichen Wirklichkeit in seinem Grunde entrückt; und die göttliche Transzendenz wirkt alsdann von ihrer gefährlichsten Seite in der Verwandlung auf die Transzendenz des Menschen, nämlich auf sein Dasein im Jenseits.

Von dieser mythologischen Gefahr sind alle die, wie immer verschiedenen, Formen bedroht, welche die Ethik mit der ästhetischen Ansicht des Menschen und des Lebens in prinzipielle Verbindung setzen. In allen diesen Richtungen ist es die Ahnung des Übersinnlichen, welche den Ausschlag gibt: die aber nicht ihren theologischen Grundzug verliert, wenn ihr der ästhetische Schleier umgehüllt wird. An dieser Unklarheit kranken alle die Formulierungen, welche den Terminus der Idee in einer solchen Verallgemeinerung des Idealen gegen Kants ausdrückliche Warnung immer von neuem wieder zweideutig und unwahrhaftig machen.

Besonders deutlich aber läßt es sich an denjenigen Formen der Ethik erkennen, welche bei den Engländern ausgebildet, durch Herbart erneuert und umgestaltet wurden. Es ist jene Zuschauer-Ethik, in welcher der ästhetische Gesichtspunkt leitend geworden ist, so daß

die Ethik als ein Teil der Ästhetik formuliert werden konnte. Indem der Grund des Sittlichen, der Autonomie entgegen, in den Zuschauer verlegt wurde, ist schon dadurch die ästhetische Analogie bestimmend geworden. Und so ist es auch unter den ethischen Ideen Herbarts besonders die der Vollkommenheit, in welcher der ästhetische Maßstab seine Alleinherrschaft kundtut.

In der Ethik muß Vervollkommnung das herrschende Prinzip sein, Selbstvervollkommnung. Darf Vollkommenheit überhaupt im Sittlichen als Norm gelten, als Forderung geboten werden? In der Kunst dagegen gilt nur die Vollkommenheit. Wie sehr sie selbst ihre Stufen und Grade für die geschichtliche Betrachtung haben mag, so ist doch eine jede Schöpfung des Genies vollkommen in sich; und in dieser Abgeschlossenheit und isolierten Autarkie und Absolutheit kann sie auch wahrhaft nur genossen und rezeptiv wiedererweckt werden. Im Sittlichen dagegen wird die Vollkommenheit zu einem relativen Maßstab empirischer Kurzsichtigkeit und individueller Äußerlichkeit. Bei jedem Mißtrauen gegen ein systematisches Prinzip rächt dieses sich nach beiden Seiten. Es ist auch keine ästhetische Freiheit, welche bei dieser Mißdeutung des Sittlichen aufleben kann.

Wie sonach die Ethik nicht gefördert, sondern gehemmt wird durch dieses Übergreifen des Ästhetischen in ihr Gebiet, so leidet auch die aktuelle Sittlichkeit darunter, und zwar ebenso sehr die private, wie die öffentliche. Das ist ja am meisten bekannt als allgemeiner Gegenstand des Streites der Meinungen unter allen ästhetischen Tagesfragen: ob die Kunst souverän ist, oder ob die Sittlichkeit eine ihr übergeordnete Instanz sei. Wenn freilich die Frage so gestellt wird — und so wird sie tatsächlich immer gestellt —, so läßt es sich nur zu gut verstehen, daß der unerquickliche Streit nicht zu einem verständigen Austrag kommen kann. Die Frage darf aber nicht sein, ob die Kunst der Sittlichkeit untergeordnet wird, sondern nur: ob sie nebengeordnet sein und bleiben muß. Bei dieser Fassung bleibt der systematische Charakter, ebenso der Ästhetik, wie der Ethik, unangetastet,

und daher bleibt ebenso unangetastet die selbständige Eigenart der Kunst, wie die der geschichtlichen Sittlichkeit.

So ist es der systematische Gesichtspunkt der Ästhetik, der auch diese leidige Frage aus der Welt zu schaffen vermag. Ästhetik ist ein Glied des Systems, wie solches auch die Ethik ist. Demgemäß ist und bleibt die Kunst in all ihrem Schaffen ebenso eigenartig und selbständig, wie nicht minder auch die Sittlichkeit. Alle Grenzstreitigkeiten auf diesen Gebieten müssen in ungenauen Bestimmungen der Wurzelgebiete ihren Grund haben. Sie können daher nur in den systematischen Abgrenzungen ihre Klärung finden; sie müssen in diesen aber auch ihre Erledigung finden.

Aller Schein von Bedrohung der Sittlichkeit durch die Kunst kann nur an falschen Mustern hängen, die von einer falschen Ästhetik gedeckt werden. Die Freiheit der Kunst kann der Freiheit der Sittlichkeit nicht widersprechen, wenn anders beider Fundamente systematisch koordiniert sind. Wie aber die sittliche Freiheit in einer Gesetzlichkeit besteht, nämlich in der Selbstgesetzlichkeit, in der Gesetzlichkeit, für welche das Selbst des sittlichen Individuums die ewige Aufgabe der freien Selbstbestimmung bleibt, so muß auch die Freiheit der Kunst, wenn anders sie ein systematisches Fundament hat, mithin in einer Methodik beruht, welche der der Sittlichkeit homogen sein muß, weil sie mit dieser systematisch verbunden ist, so muß auch alle ästhetische Freiheit die Gesetzlichkeit des Genies zur Entwicklung bringen.

Es ist die Aufgabe dieses Buches, diesen Satz zu erweisen. Aber es ist die methodische Voraussetzung, welche im Begriffe des Systems und seiner Glieder liegt, der zufolge wir auf diesen Satz hinsteuern, in dieser Einleitung in das systematische Problem uns einführen wollen. Es ist eine falsche Ethik, welche in einem ästhetischen Prinzip den Grund sich legen will. Und es wird in der Tat der Aufhebung der Moral Vorschub geleistet, wenn man die Ästhetik und die Kunst souverän macht gegenüber der Sittlichkeit, anstatt die Ästhetik systematisch der Ethik beizuordnen.

Wird nun aber etwa die Ästhetik und etwa auch die Kunst durch jene Nivellierung gefördert? Man könnte meinen, die Ästhetik wenigstens habe gewonnen, seitdem sie aus den Klammern der kritischen Systematik befreit, und von jenen Dispositionen ungehemmt, der erweiterten Bildung gemäß, ihren Lauf nehmen konnte. Prüfen wir indes genauer, was unter jenem Gewinn, den man für unbestreitbar hält, sachlich zu verstehen sei. Meint man den Gewinn an anschaulichem Inhalt des Kunsturteils und der Lesefrüchte, so ist der Fortschritt freilich unverkennbar. Aber schon wenn man an Humboldt denkt, so wird man bei dem Vergleich mit Hegel bescheidener und kleinmütiger. Die Universalität konnte im höchsten Maße umfassend sein, und dabei in unvergleichbarer Weise von ursprünglicher Schürfungskraft, und dennoch kann der systematische Leitbegriff maßgebend bleiben. Man muß eben zwischen dem reichsten Inhalt mit den anziehendsten Beleuchtungen und der Tiefe des methodischen Gehalts einen sichern Unterschied machen. Inhalt kann auch unter einem falschen Ordnungsbegriff zur Sammlung kommen; Gehalt aber kann allein aus der Tiefe einer systematischen Methodik sich auferbauen. Der vielseitigste Inhalt darf nicht derart imponieren, daß der Mangel einer wahrhaften, wissenschaftlichen Methodik darüber verkannt, und in den Hintergrund geschoben wird.

Indem Hegel die Ästhetik zum Organ der Philosophie machte, hat er die Kunst wieder intellektuiert, zu einer Stufe in der Darstellung des Wahren herabgewürdigt. Als eine Stufe in der Darstellung des Absoluten, büßt sie ihre Selbständigkeit ein: Schönheit und Wahrheit sind nunmehr Dasselbe. Und das alte Spiel mit Erscheinung und Schein bei der Idee wird hier, nach der Virtuosität Hegelscher Wortspielerei, am Schönen, als Schein, wiederholt. Denn gegen die Philosophie und ihre Wahrheit bildet die Wahrheit der Kunst nur die Vorstufe des Scheins. Und daher ist es auch nur die Mangelhaftigkeit der unmittelbaren Wirklichkeit, aus der das Schöne der Kunst seine Notwendigkeit empfängt.

Schon diese Begründung, welche dem Stufengange in der Bewegung des absoluten Geistes entspricht, läßt die

Niedrigkeit dieser Ästhetik und dieser Kunstanschauung erkennen. So wird auch für die Geschichte der Kunst diese Konsequenz gezogen: „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“. Und warum sollte sie das höchste sein müssen? Kann es denn nicht mehrere Arten höchster Bedürfnisse des Geistes geben? Läßt sich die Höhe nur einreihig abmessen?

Man sieht hier deutlich, wie die systematische Beiordnung fehlt und wie dieses Fehlen sich rächt. „Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus und Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr“. Der Satz ist charakteristisch: weil wir das Knie nicht mehr vor dem Götterbilde beugen, darum soll die Kunst nicht das höchste — auch nicht ein höchstes? — Bedürfnis des Geistes sein. Also die Kniebeugung, mithin der religiöse Kultus soll das Kriterium sein für den Wert der Kunst. Hier verrät sich wiederum der Ursitz der romantischen Befangenheit. Hegel sagt nicht, daß die höhere Stufe, die dritthöchste des absoluten Geistes, die der Philosophie es ist, welche uns von solcher Absolutheit des Kunstwerkes im Götterbilde abwendig macht, sondern der Religion wird dies zugesprochen, als ob diese nicht an Gott Vater, Christus und Maria in verschiedener Nuanzierung des religiösen Gedankens hängen geblieben wäre. Aber selbst wenn er auf die Philosophie provoziert hätte, so würde darum doch die Kunst um ihre Selbständigkeit und die Ästhetik um ihre systematische Eigenart ebenso unersetzlich gebracht worden sein.

Und wie steht es mit der Kunst selbst, wenn sie von der Beiordnung zur Sittlichkeit abgelöst wird? Wird sie wirklich dadurch freier und selbständiger, und zu natürlicher Ausreifung ihrer Eigenart gehoben? Äußerlich betrachtet, könnte es so scheinen. Und wenn man sich an die Schlagworte hält, an die Stichworte im Parteikampf der Zeiten, und an die Vorsichtsmaßregeln, mit denen eine Sittenpolizei die Freiheit der Kunst bevormundet, an die Gewaltmaßregeln, mit denen

die staatlichen Schergen die Urgewalt der Kirchen zu stützen pflegen, dann könnte es freilich so scheinen, als ob die Kunst ihre eigene Sittlichkeit sich schaffen müßte, um nur von jener angeblichen, hergebrachten zweideutigen Sittlichkeit erlöst zu werden. Denn dadurch würde freilich die Sittlichkeit nicht eindeutig, daß sie zugleich in Kirche und Staat aufginge. Darin besteht vielmehr der komplizierte Grund ihrer Zweideutigkeit. Wird nicht jene Sittlichkeit der Staatskirchen geradezu gleichgesetzt mit der Sittlichkeit der Religion, mit derjenigen Sittlichkeit, welche das F u n d a m e n t d e r R e l i g i o n bildet? Ist es nun aber nicht grundfalsch und systematisch verkehrt, die Kunst von der Sittlichkeit deshalb abzutrennen, weil sie von dem Staatskirchentum der Religion befreit werden muß? Nicht einmal von der Religion in jedem Sinne wird diese Abtrennung motiviert, wenn sie von der politischen Religion vollzogen werden muß, geschweige von der Sittlichkeit auf ihrem ethischen Grunde.

Wiederum eröffnet sich uns an dieser Stelle der Ausblick auf die Klärung aktueller Probleme, wenn das systematische Recht der Ästhetik begründet werden kann. Weit gefehlt, daß die systematische Koordination die Freiheit und die Selbständigkeit der Kunst gefährden könnte, schafft sie ihr vielmehr den weitesten Spielraum und eine dauernde Sicherung. Wir werden sehen, daß auch historische Urteile über die einzelnen Künstler aus solcher besseren Beleuchtung ihrer Leitgedanken Berichtigung erfahren. Es dürfte nur der Wunsch sein, der den alten M i c h e l a n g e l o im traditionellen Sinne gläubig macht; nur der dogmatische Verdacht, der P e r u g i n o zum Atheisten oder G o e t h e zum Heiden macht. Oder war B e e t h o v e n etwa ein Heuchler, wenn er bei seinem Platonischen Idealismus, von dem er auch literarische Kenntnis nahm, wie er in seinem Geiste ihm blutsverwandt war, dennoch aber eine Messe schrieb, nicht anders der religiösen Grundstimmung nach als der immerhin protestantisch gläubige Bach? Geht man jedoch, um bei Beethoven und seiner Messe stehen zu bleiben, der Komposition der einzelnen Gedanken dieses Glaubenswerkes nach, so treten die Spuren der sittlichen Freiheit im

Unterschiede von der dogmatischen Befangenheit deutlich hervor, und so wird die Entwicklung klar, welche zwischen Bach und Beethoven in dieser Kunstgattung sich vollzieht.

Im Grunde geht dieses Vorurteil von der Selbständigkeit der Kunst gegen alle Sittlichkeit auf das alte Wort zurück: Homer habe den Griechen ihre Götter gegeben. Hier wird der Ursprung der Religion in die Poesie gelegt. Freilich kann es nicht buchstäblich so gemeint sein; denn Götter hat es in Griechenland schon vor Homer gegeben. Es können also nur die homerischen Götter sein, die er den Griechen gegeben habe. Damit aber führt sich das Vorurteil selbst zur Aufhebung.

Also sind doch Götter der Gegenstand der Kunst. Also ist es doch Sittlichkeit, die den Inhalt der Kunst bildet, die mit dem Inhalte der Kunst verknüpft ist. Wie Sokrates angeklagt wurde, neue Götter den Griechen bringen zu wollen; wie diese Anklage den Ruhm des Sokrates bildet, seine geschichtliche Ehre in der Welt des Geistes, so ist auch das Verdienst, welches Homer zugesprochen wird, das Verdienst und die unaufhörliche Aufgabe der Kunst. Nicht die Abschaffung der Götter, das will sagen, der Sittlichkeit, nicht die Losreißung von dem ewigen Fels der Sittlichkeit ist jemals das Ziel und der Weg der echten Kunst; durchaus aber freilich sind es die neuen Götter, ist es die neue Form, die Neugestaltung der Sittlichkeit, welche methodisch die Aufgabe der Kunst in allen ihren Arten ist; der Musik und der Baukunst selbst nicht minder als der Plastik, der Malerei und der Poesie.

Worin aber unterscheidet sich die Gestaltung, die Neugestaltung der Sittlichkeit von der neuen Sittlichkeit, die immer den Schlachtruf bildet? Nur die neue Gestaltung kann Aufgabe der Kunst sein, nicht aber die neue Begründung und Formulierung, geschweige die Anullierung der Sittlichkeit. Selbst die Neuheit schon widerspricht dem Vorurteil der Aufhebung; denn die Neuheit muß immer, als Erneuerung, die alte Form der Sittlichkeit zur

Voraussetzung haben. Diese Voraussetzung darf nicht als aufhebbar gelten. Aber genauer ergibt es sich aus der systematischen Bedingtheit der Kunst in der Ästhetik, daß die Erneuerung nur Neugestaltung sein kann.

Die neue Formulierung, die neue Findung, Begründung und Festsetzung der Sittlichkeit kann niemals Sache der Kunst sein; die Kunst müßte denn in Ethik sich auflösen. Die Sache der Kunst ist überall die Gestaltung von Gedanken, nicht aber etwa deren gedankliche, begriffliche Darstellung. Diese Gestaltung ist das Wesen der Kunst und sie differenziert sich nach der Differenz der Künste. Immer aber muß die Gestaltung neu sein. Dies fordert schon die Kunst des Genies, des ursprünglichen Individuums, das immer von seiner Zeit und deren Tradition, nach dem Begriffe seiner selbst, sich unabhängig machen muß.

Fordert sonach die Kunst durchaus immer die Neuheit, so muß sie auch die neue Gestaltung am Sittlichen vollführen. Voraussetzung aber bleibt, daß das Sittliche, seinem Grundproblem nach, einen gedanklichen Inhalt der Kunst bildet, von dem sie niemals sich losmachen kann. Welche andere Inhalte könnte die Kunst erobern wollen, wenn sie vom Sittlichen sich losreist? Kann sie sich vom Menschen loslösen? Und müßte sie es nicht, wenn das Sittliche ihr fremd werden müßte? Oder ist etwa aus der sogenannten Natur selbst die Beziehung auf das Sittliche auszuschalten, so daß dadurch die Kunst wenigstens der Ethik gegenüber, wenngleich nicht der Logik, freien Spielraum gewänne? Der oberflächlichste Blick schon macht es unverkennbar, daß es auf einem Mißverständnis beruhen muß, wenn man die Kunst von der Sittlichkeit losreißen, oder gar sie ihrer Tendenz und ihren Inhalten nach außerhalb der Sittlichkeit zu stellen müssen glaubt. Welcher Inhalt bliebe ihr dann?

Wir stehen hier, vielmehr wir bewegen uns hier in der Instruktion, in der Entwicklung dieser Instruktion des ästhetischen Problems, als eines systematischen. Die Fragen, die sich von allen Seiten hinzudrängen, können in dieser Ein-

führung des Problems nicht erschöpfend zur Lösung kommen, sondern nur die präzise Formulierung kann die Aufgabe sein. So darf uns die große Frage des Inhalts, auf die wir hier gestoßen waren, nicht weiter angehen. Und vor allem ist es das Gespenst der Religion, welches überall seine Schatten wirft, wo die Sittlichkeit in Frage kommt. Man ist nun einmal unabwendbar an die Identität gewöhnt, die zwischen Religion und Sittlichkeit durchaus bestehen müsse. Wenn daher die Kunst auf den sachlichen Zusammenhang mit der Sittlichkeit hingewiesen wird, gemäß der methodischen Korrelation der Ästhetik zur Ethik, so vergißt man dieses methodische Schema und versteht jene Hinweisung nur als die auf die Religion. Damit aber entrollt sich die komplizierteste Frage, die überhaupt für die Kunst bestehen möchte.

Denn einerseits steht es außer allem Zweifel, daß es in allen Künsten, bei allen Völkern und zu allen Zeiten die vielleicht auch deshalb so genannte hohe Kunst war, welche das Göttliche in allem Volksglauben sich zum höchsten Vorwurf nahm. Der Schein der Abhängigkeit ist darum doch nur hohler Irrtum. Die Neuheit der Neugestaltung hat uns darüber schon hinweggeholfen. So war es bei Phidias und bei Praxiteles, und so wiederholt es sich bei Lionardo, bei Michelangelo und Raffael. Aber freilich ist die Unabhängigkeit der Neugestaltung durch die Kunst des Genies bedingt. Diese aber ist allein die Kunst. Die Fehler der kleineren Kunstgötter dürfen nicht zur Erklärung herangezogen werden für die Wunder der echten Kunst, die nur von der Vollkraft des Genies zur Erzeugung kommen. Weil es auch Mysterientheater gibt und Passionsspiele, darüber darf man das Drama überhaupt nicht in Schatten stellen. Wenn das griechische Drama den Mythos der Vererbung oder den Konflikt zwischen Gott und Mensch im Prometheus zum typischen Problem der Tragödie macht, so erkennen wir darin vorzugsweise, so haben wir in solchem Werke allein das Verhältnis zwischen dem Drama und der Religion zu erforschen. Es ersteht in der neueren Zeit wieder, im Hamlet und im Faust.

Und genau ebenso gestaltet sich dieses Verhältnis in der alten, wie in der neueren bildenden Kunst. Schon die alte verharrt nicht in starrer Befangenheit den Fabelstoffen des Mythos gegenüber; und gerade dadurch bringt sie selbst eben die Neugestaltung der vaterländischen, der einheimischen Religion zu stande. Nicht anders verhält es sich in der christlichen Kunst, in der der Renaissance, wie in der protestantischen. Es ist eine grundsätzlich falsche Ansicht, als ob dogmatische Abhängigkeit, sogenannte gläubige Religiosität die innere Kraft und daher die Vorbedingung dieser Kunst wäre. Wir werden davon eine ganz andere Ansicht zu ermitteln haben, und zwar aus dem systematischen Charakter der Ästhetik heraus. Daher verfolgen wir jetzt die genauere Bestimmung dieses Verhältnisses nicht weiter. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß es in aller Kunst von jeher nicht letztlich auf die dogmatische Form der religiösen Vorstellungen ankommt, sondern vielmehr allein auf den sittlichen Kern, der in den mythischen Hüllen verborgen ist, an dessen Loslösung die Kunst aber selbständig mitarbeitet.

Wird sie damit etwa in den Dienst der religiösen Aufklärung gestellt und um ihren Eigenwert gebracht? Diese Frage enthält den Anstoß, den man an der Relation zwischen Kunst und Sittlichkeit nimmt. Ließe sich aber dieser Anstoß nicht beseitigen, so wäre schon das alte Wort ein ästhetischer Frevel, daß Homer den Griechen ihre Götter gegeben habe. Und der bildende Künstler dürfte dann nur Landschafter sein. Die Landschaft müßte dann aber seelenlos nur etwa eine Art von geographischer Darstellung sein. Es bleibt schlechterdings unverständlich, wie man die natürliche Beziehung zwischen Kunst und Sittlichkeit verleugnen kann.

12. Ästhetik und Kunstgeschichte.

Eine neue Frage müssen wir jetzt aufnehmen. Je mehr es sich gezeigt hat, daß die Kunst zu allen Inhalten des Kulturbewußtseins, zur Wissenschaft, wie zur Sittlichkeit, in innigstem, lebendigstem Zusammenhange steht, desto ein-

leuchtender wird die Ansicht, welche seit Jahrzehnten die moderne Zeit beherrscht, und welche in der eifrigsten Pflege der *Kunstgeschichte* zur Betätigung kommt. Durchdringendes Gemeingut aller Bildung wird es immer mehr, daß alle Geschichte einseitig bleibt, einäugig nach dem Gleichnisworte *Bacons*, wenn sie nicht, zum mindesten auch, aus dem Gesichtspunkte der Kunst orientiert wird. Was bedeutet für diese Richtung des historischen Sinnes *die Geschichte der Wissenschaften und die der Philosophie, gegenüber der Kunstgeschichte?* Würde nicht die politische Geschichte durch den beherrschenden Gedanken der Nationalität in Vorzugsehren gehalten, so würde sie vielleicht auch nicht sicher stehen gegenüber dem Vorrang dieses neuen Mittelpunkts der Weltgeschichte. Es liegt uns fern, diesen Gesichtspunkt ausschließen zu wollen, aber seine zentrale Bedeutung bedürfte doch vielleicht einer eigenen Durchleuchtung durch die Ästhetik — welche jedoch bei jenem Überschwang der Kunstgeschichte durch sie vielmehr ersetzt werden soll. Daher müssen wir auch von dieser Seite die Notwendigkeit der systematischen Ästhetik zu begründen suchen.

Zunächst ist hier der Blick auf die frühere Erörterung zurückzulenken, welche *vom Problem der Einheit aus* den Begriff der Kunst in Anspruch nahm. *Es gibt keine Kunstgeschichte, es sei denn auf Grund der Ästhetik.* Denn für diese allein und in ihr allein gibt es *eine* Kunst, die Kunst; die Kunst als Einheit. Die Ästhetik allein, als eine systematische Disziplin der Philosophie, vermag den problematischen Begriff der Einheit zu verwalten und zu rechtfertigen. Außerhalb der Ästhetik und scheinbar unabhängig von ihr gibt es nur Künste, kann es solche nur in ihrer Mannigfaltigkeit geben. Sobald das Problem der Einheit innerhalb der Kunstgattungen selbst entsteht, erwacht der ästhetische Gedanke in seiner unaufhaltsamen Natürlichkeit.

Indessen auch innerhalb der isolierten Kunstgeschichte einer einzelnen Kunst ist das ästhetische Element als ein latenter Fak zu erkennen.

Die Geschichte muß überall zuvörderst doch wohl den Zusammenhang alles Geschehens zur Entdeckung bringen. Die Vergangenheit selbst darf vielleicht nicht der letzte Sammelbegriff der Zeitmomente bleiben. Wie könnte sich die Historie dem Zusammenhange mit der Gegenwart entreissen, in der der Forscher doch seinen eigenen Pulsschlag fühlt. Und wie dürfte er sich der Projektion auf die Zukunft entziehen, wenn anders sein sittliches Urteil, bei aller strengen und kühlen Ermittelung der Tatbestände, nimmermehr verstummen, nimmermehr erlöschen kann.

Für die Geschichte der Philosophie wird diese ideale Aufhebung der Zeitunterschiede nicht nur unvermeidlich, sondern zur fruchtbaren Quelle einer echten wissenschaftlichen Geschichte der Philosophie aus dem leitenden Gesichtspunkte der Philosophie der Geschichte. Die Fehler Hegels, die er selbst noch rechtfertigte, dürfen nicht vergessen machen, was er trotzdem für das Problem geleistet hat; wie denn die Schüler auf allen Gebieten darauf die siegreiche Probe bestanden haben, nicht am letzten Ende auch in der Ästhetik und in der Kunstgeschichte.

Der Fehler in der Ansicht von der zentralen Bedeutung der Kunstgeschichte läßt sich auch wieder aus dem Fehlen der Einsicht in die systematische Natur der Ästhetik erkennen. Gewiß bildet die Kunst ein Zentrum der Weltgeschichte; aber nur ein Zentrum, nicht das Zentrum. Es kann überhaupt nicht ein eigenes Zentrum geben. Dies würde dem systematischen Begriffe der Philosophie und demgemäß der Kultur widerstreiten. Der systematische Begriff eines geschichtlichen Zentrums dagegen hält die zentrale Bedeutung der Kunstgeschichte aufrecht; benimmt ihr dadurch aber die Illusion, daß sie die Ästhetik ersetzen und überflüssig machen könnte.

Wir hatten als die erste Rücksicht aller Geistesgeschichte die auf eine gleichsam zeitlose Zusammenfassung aller Inhalte betrachtet. Die Zeitunterschiede erscheinen dieser vornehmlichen Universalität gegenüber als technische, als hodegetische Abschnitte und Einteilungen. Die Zusammenhänge sollen wahrlich die Verschiedenheiten nicht aufheben, aber alle

Mannigfaltigkeit und alle Verschiedenheit soll doch einem Zusammenhange zustreben und angehören, in dessen Problem vornehmlich das Problem der Geschichte besteht. So muß es auch in der Kunstgeschichte sein. Die Kunst der Griechen und die Kunst der Renaissance, sie sind gewiß von einander zu unterscheiden in bezug auf ihre Vorwürfe, auf ihre Schöpfungsart, und nicht allein auf ihre Technik. Dennoch aber besteht ein Zusammenhang zwischen dem Statuenwerk der Akropolis und dem der Medicäergräber; ein Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Aphroditentypus und des Satyrtypus mit der Entwicklung des Madonnentypus und dem der Geschlechtsliebe in allen seinen vielfachen Formen.

Die Kunstgeschichte mag noch so gründlich auf die Beschreibung und Beleuchtung des einzelnen Kunstwerks, als eines einzelnen, hauptsächlich eingehen, sie kann es doch nicht vermeiden, sie darf es nicht umgehen, schon in seiner zeitlichen Bedingtheit, im Zusammenhange seiner Schule es zu betrachten. So wird die Isolierung methodisch ausgeschlossen, und in dem zeitgeschichtlichen Zusammenhange wird schon das Hauptmoment der Geschichte, das der Zusammenhang bildet, tatsächlich anerkannt. Aber ist einmal die Isolierung durch die Zeitgeschichte und durch die Schule unterbrochen, so lüftet sich zugleich der Vorhang überhaupt, der die Vereinzelung der Kunstwerke anschaulich macht. Der Begriff der einzelnen Kunst schon, der der bildenden Kunst, der der Poesie, alle diese Begriffe fordern die Konsequenz, daß es nur eine dieser Kunstarten geben kann in allen Zeiten und bei den Individuen aller Völker.

Und dennoch sind es eben immer Individuen, und müssen es Individuen sein, in denen und durch die die Kunstart aller Zeiten ins Leben tritt. Die Kunst des Genies ist die Kunst des Individuums. So scheint es, als ob die Kunst dem Problem der Geschichte sich prinzipiell entrückte. Denn die Geschichte kennt zwar auch Individuen, und darf und muß sie in ihrer ganzen Vollkraft und Eigenart zur Entdeckung bringen. Aber es geht mit rechten Dingen zu, es wird nicht allein von der Psychologie dirigiert, sondern

vielmehr von der Ethik bestätigt, daß diese Individuen der Weltgeschichte immer zugleich gleichsam Summenbegriffe ihrer Nationen und ihrer Zeitalter sind. Und die Nationen wiederum in aller ihrer Eigenart und die Zeitalter in aller ihrer Ursprünglichkeit sind doch nur wie Wiederholungen des Schöpfungstypus der allgemeinen Weltgeschichte.

Diese Wechselbeziehung zwischen Volk und Individuum bildet schon für den Begriff der Geschichte die größte Schwierigkeit. Alle die gefährlichen Einseitigkeiten, die mit dem Begriffe der nationalen Geschichte aus dem ihr unvermeidlichen Gesichtspunkte der nationalen Heroengeschichte verknüpft sind, sie haben ihren letzten Grund in dieser antinomischen Komplikation. Noch schwieriger aber gestaltet sich diese Antinomie bei der Kunstgeschichte. Denn in ihr ist der Heroenkultus niemals zu dem gefährlichen Aberglauben ausgeartet, den die nationale Eifersucht nährt. Und dann ist nun einmal und bleibt die Kunst im letzten Grunde die des Individuums.

Eine methodische Bestätigung dazu gibt der problematische Begriff des Stils. Wenn die Gesetzlichkeit im letzten Grunde eine geschichtliche für die Kunst wäre, so müßte auch der Stilbegriff ein geschichtlicher sein. So würde es die Analogie mit der politischen Geschichte erfordern. Umgekehrt aber bedeutet der Stil durchaus nur das Gesetz des Individuums; und wo diese reinste Individualität schwach zu werden beginnt, da grenzt der Stil an die Manier an. So ist dasjenige Moment, welches in der Gesetzlichkeit das Allgemeine der Kunst bezeichnen müßte, vielmehr das Allerindividuellste. Und vermag die Kunstgeschichte diese Individualität des Stils, diesen Stilcharakter der Individualität zur sicheren Ermittelung zu bringen, oder auch nur zur genauen Formulierung?

Es ist wahrlich nicht nur die Zeitgeschichte, welche uns deutlich macht, daß diese Aufgabe über die Kunstgeschichte hinausliegt. Wenn Lionardo in seiner Individualität nicht zur himmelweiten Unterscheidung von allen, die nicht er selbst sind, gebracht werden kann, von seinen Nachahmern und seinen Schülern, so wird der Begriff der Individualität

für die Kunstgeschichte überhaupt hinfällig. Wenn die Möglichkeit methodisch zulässig erscheint: Lionardo oder ein Nachahmer, so wird das methodische Problem der Individualität damit von der Kunstgeschichte aufgegeben. Denn wenn irgendwo Individualität und Stil in dem ganzen Umfang ihrer beiderseitigen Motive sich decken, so dürfte dies doch nach allgemeiner Annahme bei dem allergrößten, weil universellsten, der Großen der Fall sein. Und dennoch wird auch hier nur die Entscheidung angegriffen, nicht aber die Stellung der Frage und die Einteilung der Möglichkeiten.

Die Kunstgeschichte würde nun aber sogar ihr tieferes Interesse verlieren, nicht nur von der Höhe ihrer Aufgabe herabsinken, wenn sie es bei der Beschreibung der allgemeinen Zusammenhänge bewenden lassen müßte; wenn sie nicht die Auszeichnung der Individuen zugleich als ihre Aufgabe erkennen dürfte. Was hilft uns aber die genaueste Beschreibung eines Bildes und seine lebendigste Einstellung in seine historischen Zusammenhänge; was hilft auch die virtuoseste Fähigkeit der rekonstruktiven Darstellung und Verlebendigung eines Bildes, wenn selbst nur die Problematik des individuellen Stils auf diesem Wege nicht methodisch gesichert wird? Gehört der Scharfblick für die Echtheit somit nicht zum methodischen Apparat der Kunstgeschichte, so muß er anderweit zur Pflege und zur Erziehung kommen.

Man kann vielleicht die Kunsthistoriker aus diesem strengsten Gesichtspunkte unterscheiden. Die einen sind zuverlässige Beschreiber und Beurteiler der historischen, insbesondere der Schulzusammenhänge. Die Anderen aber werden kompetente Richter der Echtheit eines Kunstwerks. Die Echtheit ist nur ein anderer, geschärfter, für die Praxis handlicher Ausdruck für die Individualität. Über die Echtheit entscheidet allein das Kriterium der Individualität. Das schwierigste Problem wird so zum Kriterium. Wie kann man ein Individuum mit Sicherheit erkennen? Wer kennt sich selbst mit unfehlbarer Gewißheit? Die Kunst aber ist Kunst des Individuums, als Kunst des Genies; was allerwärts sonst unmöglich zu sein scheint, bei ihr muß es geleistet werden. Von allen Vorgängern und von allen Nachahmern, wie von

allen Nachfolgern muß das Individuum in seinen Werken zur klaren und sicheren Scheidung gebracht werden. Worauf beruht es, und wie läßt es sich methodisch begründen, daß die Kunstgeschichte diese Kompetenz sich anmaßt, diese Virtuosität sich zur Aufgabe setzt; daß sie sich nicht bei ihrer vornehmlichen Aufgabe bescheidet, die geschichtlichen Zusammenhänge der Kunstwerke und in diesen daher die der Kunstindividuen zu verfolgen und festzustellen; daß sie durchaus auch und im letzten Ziele die Geschichte der Individuen selbst sich zum Problem macht?

Sie glaubt damit, Geschichte zu bleiben. Denn auch das Individuum, als solches, hat ja seine Geschichte, seine individuelle Entwickelung. Und je größer das Individuum ist, desto umfassender wird seine Resorptionskraft gegenüber den Individuen aller Zeiten und aller Werke. So scheint sich die eine Aufgabe mit der andern zu verbinden. Die Völkergeschichte der Kunst wird zum Material für die Kunstgeschichte der Individuen. Wie wird diese Verbindung der beiden antinomischen Aufgaben aber möglich? Die Kongenialität der kunstgeschichtlichen Persönlichkeiten ist doch sicherlich nur ein Ausdruck der Verlegenheit, der das Bedürfnis der Methode verdeckt; der das Problem der Individualität und der Persönlichkeit nur verdoppelt. Die Lösung kann nur methodisch erfolgen; denn die Frage selbst ist eine methodische; in ihr ist die systematische Frage latent.

Das gesuchte Moment, welches in aller Kunstgeschichte immerdar wirksam war und bleiben muß, ist eben unverkennbar in der Ästhetik gelegen, in dem innerlichen Zusammenhange, der zwischen Kunstgeschichte und Ästhetik besteht. Wir haben in „Kants Begründung der Ästhetik“ nachzuweisen gesucht, daß dieser logisch ästhetische Faktor das schöpferische, wenngleich latente Prinzip bei dem Begründer der modernen Kunstgeschichte, bei W i n c k e l m a n n ist. Wir werden späterhin darauf zurückkommen müssen. Schon hier aber kann wiederum darauf hingewiesen werden, daß in dieser ästhetischen Immanenz in Winckelmanns Kunstgeschichte das geschichtliche Moment zu erkennen ist für die Entstehung der systematischen Ästhetik. So geht es in der ganzen Geschichte des A p r i o-

4*

rismus. Zuerst setzt Galilei in den Begriffen der Geschwindigkeit und der Beschleunigung das infinitesimale Element in Gebrauch und Wirksamkeit. Darauf erst kommen Leibniz und Newton, um es zu definieren, und in systematischer Methodik es in Beglaubigung zu bringen.

Ebenso ist es bei der Ästhetik zugegangen. Winckelmann selbst zweifelte noch an der Möglichkeit von Prinzipien der Schönheit; aber seine wissenschaftliche Naivität wurzelt in der immanenten Kraft einer prinzipiellen Methodik. Sein Prinzip der Linie und der Zeichnung ist die Frucht dieses immanenten Prinzips, dessen er sich noch nicht bewußt ist. Und nun erst konnte Kant kommen, und ein solches Apriori für das Bewußtsein der Kunst herausmeißeln, wie es durch Winckelmanns paradoxen Trotz, der sich auf die Zeichnung allein steifte, zur fruchtbaren Durchführung bereits in Geltung gekommen war. So ist das ästhetische Motiv der Kunstgeschichte von ihrem klassischen Anfange an eingeboren. Und so bestätigt die Kunstgeschichte nicht nur als ihre Ergänzung, sondern als ihre Begründung selbst für alle Kunst die Ästhetik schon in ihren ersten Anfängen.

13. Das Naturgefühl.

Daß die Kunstgeschichte keinen Ersatz für die systematische Ästhetik zu bieten vermag, läßt sich an einem einzelnen ästhetischen Problem, das man eigentlich nicht einmal als ein einzelnes bezeichnen kann, so wichtig und so umfassend ist es, zur zwingenden Einsicht bringen. Nach allgemeiner Annahme ist es nicht ausschließlich die Kunst, die das Objekt der Ästhetik bildet, sondern nicht minder auch die Natur. Auf die Natur aber an und für sich selbst kann die Kunstgeschichte nicht Bezug nehmen; sie kennt nur die Natur, welche in einem Kunstwerke zur Darstellung kommt. Nun soll zwar gar nicht behauptet werden, daß die Natur, als solche, oder genauer, in ihrer anschaulichen Wirklichkeit, das Ursprüngliche der ästhetischen Betrachtung wäre, so daß die Kunst nur eine Ableitung und Abwandlung der Naturanschauung wäre. Vielleicht verhält es sich umgekehrt, so

daß die ästhetische Naturanschauung vielmehr nur eine Übertragung der Kunstschöpfung wäre, und diese somit als das ästhetische Urproblem zu gelten hätte. Wir sind hier noch nicht im Stande, diese Frage zu erörtern, geschweige über sie Bestimmungen zu treffen. Die schwierigsten Fragen drängen sich hier schon hervor; so vor allen die der Nachahmung. Aber man braucht nur die Frage zu stellen, in welchem Sinne die Natur gemeint sei, ob als Ganzes oder als Einzelobjekt, und dieses letztere wiederum, ob isoliert, oder in einer Gruppe vereinigt — so übersieht man sogleich, daß ein Knäuel von Schwierigkeiten in dem scheinbar einfachen Worte Natur enthalten ist.

Auch historisch ist die Natur, als ästhetische Natur, kein gesicherter Problembegriff. Bekanntlich ist von Jakob Burckhardt die Ansicht ausgesprochen und ziemlich allgemein angenommen worden, daß erst mit Aeneas Sylvius das Naturgefühl aufgekommen sei. Man kann vielleicht die Richtigkeit dieser Ansicht in ihrer buchstäblichen Fassung bezweifeln; denn wie könnte man sonst die Naturschilderungen bei Homer, in den Chören der Tragiker, und endlich in der Bibel des Alten Bundes verstehen. Aber das Alles wird sich doch auch Burckhardt gesagt haben, und er wird sicherlich auch bedacht haben, wie befremdend diese Ansicht schon vom allgemeinen psychologischen Standpunkte aus ist. Es muß also hier eine Ungenauigkeit in der Fassung des Gedankens vorliegen. Und es wäre eine instruktive Bestätigung der These, welche wir hier durchzuführen suchen, wenn es die Unbestimmtheit im ästhetischen Begriffe wäre, auf der die hier vorliegende Unklarheit beruht.

Nicht das Naturgefühl überhaupt fehlt dem gesamten Altertum und Mittelalter, aber die Unterscheidung des Naturgefühls, als eines besondern Verhaltens des Bewußtseins zur Natur, diese charakteristische Selbsterkenntnis der ästhetischen Naturanschauung, welche diese von der Naturerkenntnis klar und lebendig unterscheidet, diese Abschätzung und Einteilung der verschiedenen Richtungen im Verhalten des Bewußtseins, sie dürfte aller-

dings dem Altertum und auch dem Mittelalter selbst noch fehlen. Es entspricht dem Charakter der Renaissance überhaupt, der sie zu einem Wendepunkt im Kulturbewußtsein der Menschheit macht, daß auch diese Ernüchterung über die Naivität des bisherigen Bewußtseins hereinbricht; und es entspricht wiederum der Macht dieser großen Umwandlung des Geistes, seiner Selbstspiegelung und scheinbaren Verdoppelung, die sich auf allen Gebieten vollzieht, daß diese Erkenntnis mit dem Enthusiasmus ergriffen wird, der das Bewußtsein der Renaissance überhaupt auszeichnet.

Die Natur ist jetzt nicht nur die Natur Galileis und seiner Vorgänger; für Lionardo selbst wird sie ein doppelter Begriff. Aber wenngleich die Renaissance aus ihrem Grundproblem des Menschen, des Individuums, des Geistes heraus das Porträt an die Stelle des Heiligenbildes, und das Heiligenbild selbst, wie das Götterbild, im Porträtstil zu fassen strebt, so bleibt der Mensch jetzt doch nicht mehr isoliert, weder als Gott, noch als Geistesheld, sondern die Florentiner Landschaft wird ihm zum Hintergrund gegeben. Das geschieht nicht mehr in der Naivität einer bukolischen Poesie; das ist das Ergebnis der neuen Reflexion, der neuen Zeiterkenntnis, daß die Entdeckung des Menschen nicht zur Vollendung kommen kann ohne die Entdeckung der Natur; genauer, ohne die Entdeckung und Festlegung des innerlichen Zusammenhangs, der für die Kunst zwischen Natur und Mensch besteht, und stets von neuem gestaltet werden muß. Es ist somit das Erwachen des selbständigen ästhetischen Bewußtseins, durch welches die Renaissance in ihrer tiefsten Eigenart bestimmbar wird.

Nicht das Naturgefühl überhaupt hat bis dahin gefehlt; aber das Selbstbewußtsein des Menschen und des Künstlers war darüber noch nicht zur klaren Einsicht gekommen, daß es eine aparte und sonderbare Art im Menschen ist, die Natur nicht nur mit dem Erkenntnistriebe, geschweige mit demjenigen, sie zu nutzen und zu beherrschen, anzuschauen, son ern mit einem an sich ganz unverständlichen Behagen, oder gar mit einer nicht minder unverständlichen Sehnsucht, bei der gar kein eigentlicher Gegenstand auswärts

gesucht wird, bei der vielmehr von der Natur nur rückwärts und reflexiv in das eigene Bewußtsein selbst die Einkehr erstrebt wird. Dieses neue Licht, welches dem Bewußtsein aufgeht, bringt im letzten Grunde erst das neue Weltalter der Renaissance herauf.

Man sieht, daß es nur die Einsicht von der Eigenart des ästhetischen Bewußtseins ist, welche als Vorahnung der systematischen Ästhetik im ästhetischen Naturgefühle der Renaissance aufgeht. Wenn nun aber diese systematische Aufgabe der Ästhetik von der Kunstgeschichte übernommen werden könnte, so würde erstlich die Selbsterkenntnis der Renaissance wieder verdunkelt und nivelliert. Dann könnte die Natur, als schöne Natur, zwar auch Problem bleiben, was sie nun einmal schon geworden ist; aber sie würde dieses Problem eigentlich doch nur als Natur im Kunstwerk bilden können. Ein anderes Objekt ist für die Kunstgeschichte nicht vorhanden; es sei denn, daß der Stoff und Vorwurf schon als Objekt gelten könnte. Dann aber ist die Natur vielmehr nur Kunstnatur, und die Naivität der Kunstbetrachtung wiederholt sich von Seiten der Kunst, wie sie bis zur Renaissance der Natur selbst gegenüber bestanden hat. Wenn jetzt die Frage entsteht: wie kann die Natur als schön erscheinen? so lautet die Antwort: warum denn nicht? Ist sie doch sammt und sonders das Gebild der Kunst, und somit ein Gebild des ästhetischen Bewußtseins.

Indessen verrät sich hierin die Einseitigkeit und die Uninteressiertheit des künstlerischen Sinnes an der G e s a m t h e i t der K u l t u r i n t e r e s s e n und an der notwendigen U n t e r s c h e i d u n g der E i g e n a r t in i h r e n G r u n d r i c h t u n g e n ; mit einem Worte: es verrät sich in dieser Antwort das Fehlen der Einsicht an der grundlegenden Bedeutung der S y s t e m a t i k für das B e w u ß t s e i n der K u l t u r und für die H a r m o n i e der W e r t e d e r K u l t u r.

Zu allernächst freilich wird bei dieser unsystematischen Aufnahme der Natur in die Kunstgeschichte die wissenschaftliche Naturerkenntnis geschädigt, welche doch der Kunst selbst unentbehrlich und unersetzlich ist. Wir werden noch

genauer späterhin auf diese Frage einzugehen haben. Jetzt sei nur kurz darauf hingewiesen, daß, wie das Stichwort der Intuition sich als hinfällig uns bereits erwiesen hat, so auch das Unbewußte dagegen nichts ausrichten kann, sondern die Unklarheit nur noch deklarierter macht. Die Natur darf ebenso wenig für die Kunst, wie für die Wissenschaft, im Gegensatze zum Bewußtsein gedacht werden; sonst hört sie auf, ein Problem des Bewußtseins zu sein, das sie auch für die Kunst bleiben muß. Und es wäre das gröbste Mißverständnis, wenn die Ästhetik darum beseitigt werden sollte, weil alle Philosophie zwar das Bewußtsein zum Problem hätte, die Kunst dagegen das Unbewußte. So würde es aber herauskommen, wenn die Kunstgeschichte, ohne systematische Ästhetik, die Natur als schöne Natur zu ihrem Problem machen wollte. Sobald sie dagegen, von der Technik dazu gezwungen, auf die wissenschaftlichen Begriffe der Natur eingehen müßte, so würde sie damit die Aufgaben der Kunstgeschichte erweitern müssen; und es würde die Frage entstehen, ob diese Erweiterung sie nicht der abgelehnten Ästhetik dennoch in die Arme führen müßte.

14. Kunstgeschichte, Religion und Pantheismus.

Noch bedenklicher aber ist die Komplikation mit der Sittlichkeit, welche der Natur in der Kunstgeschichte widerfahren müßte. Und es ist die Religion wieder, in ihrer Kollision mit der Sittlichkeit, bei welcher hier eine Kreuzung der Kulturinteressen unvermeidlich wird. Wenn die Alten Naturgefühl schon hatten, so braucht man nur an die Psalmen zu denken, um den Ursprung und den Charakter dieser Naturanschauung zu erkennen. Wie die Hirten die Sterne beobachten, und damit auch den Sterndienst herbeiführten, so erscheint die Natur vor dem sittlichen Bewußtsein des naiven Menschen überhaupt als die Schöpfung Gottes, oder vielmehr als die Erscheinung Gottes. Und das sittliche Bewußtscin ist daher vielmehr das religiöse.

Diese Besitzergreifung des religiösen Gedankens von dem Gesammtproblem der Sittlichkeit hat das antike Bewußtsein gerade am ästhetischen Problem zu lehrreicher geschichtlicher Deutlichkeit gebracht. Plotin machte daher Gott zum Urquell des Schönen, weil er die Natur unter der Idee der Schönheit erfaßte, aber diese noch nicht in ihrer Eigenart, in ihrem Unterschiede von der Idee der Wissenschaft, noch von der Idee des Guten erkannte. Bis auf Platon geht diese systematische Irrung, diese Schwäche in der systematischen Abgrenzung zurück, so daß man keinen Unterschied anerkennen will zwischen der Idee des Guten, als der Grundlegung der Ethik, und der Idee Gottes, die als Grundlegung der Religion gedacht wird, und zwar nach deren Unterschiede von der Ethik. Und gerade Plotin ist es eigen, und darauf beruht der geschichtliche Einfluß des Neuplatonismus überhaupt, daß er, den außerweltlichen Gott abwehrend, Gott mit der Natur gleichsetzend, Gott damit zum Mittelpunkte aller Erkenntnis macht, also daher auch zum Urquell des Schönen. Denn alle göttliche Erkenntnis ist Erkenntnis der Natur in ihrer Schönheit, der Schönheit in der Natur.

Der Einspruch gegen diesen Neuplatonismus, der im Pantheismus sich immer nur wiederholt, wird von den großen Aufgaben der Kultur in aller Schärfe und Klarheit erhoben. Ist etwa die Natur nur schön, oder auch nur mathematisch, oder aber birgt sie Aufgaben in ihrem Schoße, von denen diese schöne Göttlichkeit nichts ahnen, von denen diese Art von ästhetischem Enthusiasmus sich nichts träumen läßt? Und sind es nicht gerade jene von pantheistischer Religiosität und ästhetischer Identifikation aller Erkenntnis unterschiedenen Probleme, die den Inhalt der sittlichen Kultur erzeugen, und zwar aus einer anderen Auffassung der Natur selbst zur Erzeugung bringen? Ist es doch die Kunst selbst, die daher die Natur nicht nur in ihren Schrecken und ihren Ausbrüchen des Verderbens zum Vorwurf nimmt, sondern auch auf einen ganz andern Gesichtspunkt sich einstellt.

Die Neuplatonische Ästhetik stellt sich schon darin als einseitig beschränkt heraus, daß sie das Schöne allein und

ausschließlich zum göttlichen Mittelpunkte des Seins, und damit zum alleinigen Gegenstande der Kunst macht. Die Reife der Kunst zeigt sich hingegen darin, daß auch das H ä ß l i c h e immer bestimmter in den Kreis der Kunst hineingezogen wird. Die antike Kunst hat es freilich nicht ganz verkannt, dennoch aber nach seiner vollen Bedeutung vernachlässigt. Es ist daher der reifere sittliche Geist, der sich in dieser Heranziehung des Häßlichen bewährt. Die Kunst kennt nicht mehr nur die schöne Natur, sondern auch die häßliche.

Vielleicht bleibt sie nicht schlechthin die häßliche, dieweil sie in den Horizont der Kunst eintritt. Das werden wir später zu erwägen haben. Jetzt aber sehen wir auch von hier aus, wie alle systematischen Probleme der Philosophie an diesem Begriffe der Natur zur Begegnung kommen: und dieses vieldeutigen Naturbegriffs wollte die Kunstgeschichte ganz für sich allein sich bemächtigen, dieses Inbegriffs aller systematischen Probleme der Philosophie wollte sie Herr werden können, lediglich als Geschichte, und mit Abweisung aller selbständigen Ästhetik?

Wenn an irgend einem Punkte es schlechterdings unverkennbar wird, daß die Ästhetik systematische Ästhetik ist, und als solche von der Kunstgeschichte anerkannt und erstrebt werden muß, so bildet der Naturbegriff diesen zwingenden Anlaß. Von Seiten der Erkenntnis, wie von Seiten der Sittlichkeit bleibt der Naturbegriff in dogmatischer, populärer Unklarheit und Oberflächlichkeit, wenn die Kunstgeschichte ohne Ästhetik und im versuchten Ausschluß der Ästhetik mit dem Ausdruck der Natur operiert.

Es ist noch ein anderer Mißstand zu beachten, der durch die von der Ästhetik isolierte Kunstgeschichte entstehen muß.

Die Kunstgeschichte ist, als Geschichte der Kunstwerke, ausschließlich die G e s c h i c h t e d e r K ü n s t l e r. Die Kunst ist die Kunst des Genies, also die Kunst der Künstler. Sie fragt zwar nicht, unter welchen Bedingungen des Bewußtseins das Werk dem Geiste des Künstlers entspringt — das wäre Ästhetik; die Neugier dieser Frage hat sie überwunden. Sie fragt dahingegen nach den Bedingungen, welche die V o r g e s c h i c h t e und die Z e i t g e s c h i c h t e für die Ent-

stehung des Kunstwerks enthält. In diesen Bedingungen sind auch die der Technik in ihrer ganzen Fülle eingeschlossen. Ob auch in ihrer ganzen Tiefe, so daß keine Frage nach einem X mehr übrigbliebe? Diese Frage lassen wir hier auf sich beruhen; es gilt hier nur zu erwägen, daß die Kunstgeschichte alles Interesse an dem Individuum auf seine geschichtliche Bedingtheit hinlenken muß. Auch das Eigene der Individualität muß sie bestrebt bleiben, in der geschichtlichen Vergleichung und Abstufung zu bestimmen. Und je mehr sie den genetischen Zusammenhang klarstellt, dem das höchste Individuum der Kunst selbst in seinen höchsten Werken angehört, desto genauer und umfassender erfüllt sie ihre historische Aufgabe.

Gehört denn nicht aber auch der Zuschauer, der Beschauer zu dem Milieu des Künstlers? Muß nicht sogar das Kunstwerk auf seine Mitwirkung berechnet werden? Beruht nicht alle Perspektive auf dieser Projektion der Phantasie des Künstlers auf das Gesichtsfeld des Beschauers? Und nimmt nicht das Drama, in seinem psychologischen Beginnen selbst, auf den Zuschauer Rücksicht, und muß von vornherein diese Verbindung mit ihm herstellen und festhalten?

So ist es also nicht allein die Produktion, sondern auch die Reproduktion, die bei der Kunst mitspricht, und deren Interessen daher von einer erschöpfenden Theorie der Kunst zu berücksichtigen sind. Wenn dies aber die Kunstgeschichte nicht zu leisten vermag, worüber doch wohl kein Zweifel bestehen kann, dann ist es auch von dieser wichtigen Rücksicht aus einleuchtend, daß die Kunstgeschichte die Ästhetik nicht zu ersetzen vermag; daß sie vielmehr selbst auch der Ästhetik bedarf, und daß sie über dieses Bedürfnis nur oberflächlich sich hinwegtäuscht.

Zu voller Klarheit wird dieser Sachverhalt durch die literarische Tatsache gebracht, daß die Vorstufe der systematischen Ästhetik von diesem rezeptiven Interesse aus geleitet worden ist. Es ist die allgemeine psychologische Analyse, durch welche die Encyklopädisten, wie ihre Vorgänger in England, und so auch die deutsche Aufklärung die systematische Ästhetik vorbereiten. Diese psychologische

Analyse bezieht sich so wenig auf die Künstler, daß sie sogar, wie bei B u r k e , auf die Natur gerichtet wird. Wo sie nun aber, wie es darauf ja hauptsächlich ankommt, vor den Kunstwerken steht, und das aufnehmende, genießende Bewußtsein des Beschauers bestimmen und beurteilen soll, da entsteht die große Gefahr für die Sachlichkeit des Urteils, die doch nur auf der genauen und sicheren Methodik beruhen kann. Was kann aber alle Technik hier bieten, wo es sich nicht mehr um den Künstler handelt, der doch allein ursprünglich mit der Technik zu tun hat, sondern um den genießenden Beschauer, um dessen Bewußtsein bei diesem absonderlichen Verhalten mittels der Analyse zur gesetzlichen, zur eigengesetzlichen Bestimmung zu bringen?

Daher treten denn auch alle die willkürlichen, subjektiven, mangelhaft motivierten Urteile hier ein, von denen die Größten auf diesem Gebiete sich nicht freimachen konnten. Selbst W i n c k e l m a n n entgeht dieser Gefahr nicht, wenn es sich um seinen R a f a e l M e n g s handelt; um so weniger daher auch D i d e r o t. Hier wird auch der größte Kunsthistoriker und der feinste ästhetische Kritiker zum Genießenden, und er verfällt damit der Gefahr der Subjektivität, in die er sich vom Objekt des Kunstwerkes aus zurückgezogen hat. Aller Streit über den Zeitgeschmack in der Kunst entspringt aus dieser Verlegung des Standorts, dem die Kunstgeschichte sich nicht zu entziehen vermag. Es kann sich nicht allein um den Künstler handeln; in dem Kunstwerk spricht der Künstler das reproduktive Subjekt des Beschauers an. Die Reproduktion muß zwar auch eine Art von künstlerischer Produktion sein, aber sie ist doch wahrlich nicht mit ihr identisch. Also ist diese Art nicht als künstlerische zu benennen und zu denken: was aber sonst ist sie? Was könnte sie anders sein als ein Beispiel der ästhetischen Eigenart; ein Beispiel neben dem Vorbild derjenigen ästhetischen Eigenart, welche die künstlerische Produktion bildet.

So erweist es sich denn sonnenklar, daß die Kunstgeschichte, insofern sie gezwungen ist, das rezeptive Bewußtsein mitzuberücksichtigen, notwendigerweise die selbständige Ästhetik voraussetzt. Diese latente Voraussetzung der ge-

nießenden Subjektivität aber läßt hinwiederum den Zusammenhang durchscheinen, der zwischen ihr und der Subjektivität des Schöpfers bestehen muß. Dieser Zusammenhang aber ist das Problem der Ästhetik.

Wenn wir nun aber bisher bei der Kunstgeschichte erwogen, daß sie die Ästhetik nicht entbehrlich machen, nicht erledigen kann, daß sie dieselbe vielmehr, ohne sich darüber klar zu sein, voraussetzt, so ist endlich noch ein Moment zu beachten, welches die positive Anerkennung der Ästhetik in sich schließt. Auch dabei wird die ausdrückliche Anerkennung noch umgangen, indem ein anderer Begriff eingestellt wird. Dieses Moment liegt in dem Emporstieg der Kunstgeschichte zur Kunstwissenschaft.

Es ist keineswegs für diesen Namen als alleiniger Grund anzunehmen, daß der philosophische Name der Ästhetik dadurch abgewehrt bleiben sollte; vielmehr sprechen methodische Gründe innerhalb der einzelnen Kunstgebiete und ihrer geschichtlichen Erforschung bestimmend genug dafür, daß der Begriff der Geschichte vielmehr in den der Wissenschaft verwandelt werden sollte. Die Probleme sind nach der Tiefe so zentral angewachsen, daß der Apparat der geschichtlichen Aufgaben und Interessen allmählich zu eng erschien. Man wurde sich dessen bewußt, daß die Fragen von der Geschichte der Künste sich derart vertieften, die verdächtigen Fragen nach dem Wesen der Kunst und der Künste, nach der Möglichkeit ihrer Entstehung und primitiven Entwicklung, nach ihren Zielen im Gesamtziel der menschlichen Kultur, sich nicht mehr abscheiden ließen. Damit werden aber auch die Fragen nach den Mitteln, der Technik, jener Gemeinsamkeit des Zieles wegen, in ein neues Licht gerückt. So entstand die Einsicht, daß die Kunstgeschichte den Charakter einer Kunsttheorie anzunehmen auf dem Wege sei, und daß dieser Weg nicht gehemmt werden könne und dürfe.

Diese Kunsttheorie ist der Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft zur Seite getreten. Und es kann sich nun die Frage erheben: ob die Kunstwissenschaft an die Stelle der Kunstgeschichte trete und prinzipiell treten müsse; oder

ob die Kunst geschichte, wenn sie nicht gänzlich in die Kunstwissenschaft hineinwächst, wenigstens die Leitung von ihr werde entnehmen müssen. Diese Frage wird nicht allein für die großen Epochen in der Weltgeschichte der Kunst entstehen können, sondern nicht minder auch für die der großen Individuen.

Wenn nun aber solchermaßen aus der Kunstgeschichte selbst das Problem der Kunstwissenschaft hervorgegangen ist, wie eine solche Scheidung zwischen Theorie und Geschichte sich überall durchsetzt, wo der Geschichte die Aufgaben über den Kopf wachsen, so haben wir nun von neuem zu fragen, ob die Ablehnung der Ästhetik auch hier sachgemäß ist; ob die Kunstwissenschaft die Ästhetik zu ersetzen vermag.

Wenn man von den logischen Problemen ausgeht, welche die Kunsttheorie behandelt, so könnte es scheinen, als ob es nur ein Streit um Namen wäre, der bei der Alternative: Kunstwissenschaft oder Ästhetik verhandelt würde. Denn in der Tat werden die logischen Interessen der Kunsttheorie in jenen neuen Untersuchungen mit einer Gründlichkeit und mit einem glücklichen Ertrage vertreten, daß man wünschen möchte, diese Diskussionen würden in die Lehrbücher und in die allgemeine Literatur der Logik übertragen und in ihnen eingebürgert. Dann würde die neuere logische Literatur von der Scholastik und der Unlebendigkeit befreit, welche ihr zum großen Teile auf dem Markte des Tages anhaftet. Die zentrale Natur der Kunst hat sich auch bei diesem Rekurs auf ihre logischen Grundlagen glänzend bewährt. Der Pulsschlag des persönlichen Anteils an den Problemen und an ihrer sachlichen Behandlung hat sich auch in diesen fundamentalen Bestrebungen zur logischen Begründung der bildenden Künste lebendig erwiesen.

Schon Gottfried Semper hatte in seinem Werke über den Stil hier den rechten Weg gewiesen und mit seinem universellen Geiste ihn zu anschaulicher Bedeutung gebracht. Zwar gleitet er noch zur psychologischen Begründung hinüber; aber die Berichtigung erfolgt zugleich aus der sachlichen Vertiefung des anscheinend nur psychologischen Gesichtspunktes. So ist der Gedanke des Mals freilich mit dem des

Schmucks zusammenhängend; so könnte es scheinen, als ob die Auszeichnung, welche im Mal, wie im Schmuck erstrebt wird, das letzte Ziel der Sache bildete. Indessen braucht man nur daran zu denken, daß das Mal zum Mittelpunkte für die Struktur eines Tempels wird, um sogleich die konstruktive Bedeutung dieses Moments, und damit seine logische Bedeutung für die Erzeugung und auch für die Entwicklung der Baukunst zu erkennen.

Auch bei Wölfflin scheint es zunächst der psychologische Gesichtspunkt zu sein, der ihn bei seiner Philosophie der Baukunst leitet. Und er scheut auch gar nicht diese Art der Begründung. Aber die sachliche Gründlichkeit, mit der das Problem als eine Lebensfrage der Forschung hier zur Gestaltung ringt, bringt es von selbst mit sich, daß über die Unklarheiten der Schulsprache hinweg ungewollt das logische Problem gefördert wird. So macht sich das körperliche Lebensgefühl, von dem er bei der Entstehung der Baukunst ausgeht, selbst unschädlich, oder es schwächt wenigstens seine Schädlichkeit ab, indem dies doch immer die logische Grundfrage bleibt: mit welchen geistigen Mitteln, mit welchen methodischen Leitlinien wird das Bauwerk zustande gebracht? So wird die psychologische Frage von der logischen überholt; und aus dem Körpergefühl wird schließlich die Bestrebung des Geistes und seiner methodischen Mittel und Versuche.

Auch in Schmarsows Grundbegriffen der Kunstwissenschaft ist diese logische Fühlung immerhin anzuerkennen. Auch hier zwar sind psychologische Tendenzen keineswegs scharf genug von den logischen geschieden, obwohl die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit einer solchen Scheidung hier schon zum Bewußtsein gekommen ist. Und so bewegt sich die ganze Ausführung für alle Künste in der Richtung ihrer logischen Begründung. Insbesondere wird für die Baukunst der logische Charakter ihrer Entstehung und ihrer Ausbildung durchzuführen gesucht. Aber auch auf die Plastik und auf die Malerei wird die Anwendung folgerecht durchgeführt.

Mit der Sicherheit des Meisters aber ist Adolf Hildebrand in dieser tiefen Frage vorgegangen. Seine

kleine Schrift über das Problem der Form, die in ihren sechs Auflagen bisher immer schärfer, auch in der kritischen Bezugnahme immer genauer, das Problem erleuchtet hat, darf als ein Hilfswerk für den logischen Idealismus bezeichnet werden. In diesem Buche ringt der philosophische Geist eines großen Künstlers um die Rechtfertigung seiner Kunst aus den logischen Grundlagen des wissenschaftlichen Geistes; und es ist hier die Einsicht zur Klarheit gekommen, daß die bildende Kunst ihre methodischen Grundlagen in der W i s s e n s c h a f t hat. Zwar scheint es, äußerlich betrachtet, als ob diese Grundlagen sich in der physiologischen Optik erschöpften, so daß die Meinung dadurch bestärkt werden könnte, als ob es auch hier nur auf eine psychologische Begründung ankäme, gleichsam auf eine solche in einer psychologischen Optik. Aber bei nur einigem Eindringen in die Entwicklung, welche hier die Sache nimmt, muß die Ahnung und die Erkenntnis aufgehen, daß es sich hier vielmehr um die letzten G r u n d l a g e n d e r g e g e n s t ä n d l i c h e n E r k e n n t n i s handelt, so weit diese in der Erzeugung des objektiven Kunstwerks eine typische Grundform finden.

Freilich wird die R a u m f r a g e nicht im Zusammenhange der mathematischen Axiome behandelt, und somit auch nicht in dem mit dem physikalischen Körper; dennoch aber spielen alle fundamentalen Fragen der reinen Logik in die Frage hinein, welche hier als das Problem der Form gefaßt wird. Schon die Wahl des alten philosophischen Grundwortes der Form ist ein sachliches Zeichen für die Grundrichtung, welche hier die Untersuchung nimmt. Das Problem der Form ist das logische Problem von der Erzeugung des Gegenstands der bildenden Kunst.

So ist denn die Kunstwissenschaft zur l o g i s c h e n Theorie der Kunst geworden. Es entsteht nun aber die Frage: kann diese Logik der Kunst die Ästhetik der Kunst ersetzen? Kann die Logik der Kunst alle ästhetischen Probleme zur Verhandlung, geschweige zur Lösung bringen. Wir wissen, daß die Ästhetik, als systematische Ästhetik, neben der Logik, auch neben der Ethik stehen muß. Es kann daher nicht genügen, daß die Kunstwissenschaft das logische

Problem auf sich nimmt. Wenn sie der Aufgabe der Ästhetik gewachsen sein will, muß sie zugleich auch die der Ethik übernehmen. Davon aber ist bei allen diesen vortrefflichen und ergebnisreichen Untersuchungen und Bestrebungen keine Hinweisung zu verspüren.

Man sage nicht, daß durch eine Vermischung mit den ethischen Interessen der Kunst ihre logischen Fragen unklar und unsicher würden; denn die Vermischung wäre zu vermeiden, die Verbindung dagegen ist nicht zu umgehen. Schon hieraus muß es deutlich werden, daß die Kunstwissenschaft, wenn sie nur der Aufhellung der logischen Theorie sich widmet, die systematische Ästhetik nicht überflüssig machen kann. Dies wird an einem anderen Beispiel deutlich.

Dem Hildebrandschen Kreise gehört Konrad Fiedler an. Wir werden den Anteil später zu würdigen haben, den er selbst an der logischen Begründung der bildenden Kunst nimmt. Aber gerade er, weil er beflissen ist, das Problem ausdrücklich im Zusammenhange der philosophischen Interessen zu erörtern, gerade er läßt in der Konsequenz, mit der er den logischen Standpunkt für die Entstehung der Kunst feststellt, die erschreckende Deutlichkeit einleuchten, welche die Einseitigkeit dieses Standpunktes für die Erklärung der Kunst zur Folge hat. Bei Fiedler kommt es zu der Konsequenz, welche freilich nicht gezogen wird, daß nur das künstlerische Sehen das eigentliche Sehen sei. Er kommt zu dieser Konsequenz aus der Prämisse, daß das künstlerische Sehen allein im Vollbesitz und in der vollkräftigen Anwendung aller der logischen Grundmittel sei, welche die wissenschaftlichen Bedingungen für die Ausgestaltung der vollen Sichtbarkeit sind.

So richtig diese Ansicht nach ihrer logischen Seite ist, so wird sie doch absurd gegenüber der Frage: wie steht es denn aber mit der wissenschaftlichen, der wissenschaftlich ausgerüsteten Art des Sehens und der ihr entsprechenden Anschauung? Ist diese wertlos, oder auch nur minderwertig neben der künstlerischen? Schon bei dieser Frage muß man die Einseitigkeit und die Überstiegenheit eines für die Erklärung der wissenschaftlichen Anschauung rich-

tigen logischen Prinzips erkennen. Was Hildebrand als wissenschaftliche Grundlage der schöpferischen Tätigkeit der Kunst erkennt, das wird bei Fiedler zur Substanz der Kunst gemacht. Bei Hildebrand ist die logische Grundlage die der Wissenschaft; und als wissenschaftliche Grundlage, als Form, wird sie zur Grundlage der Kunst. Fiedler dagegen läßt den Mittelbegriff der wissenschaftlichen Grundlage fallen; er läßt den Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Anschauung überhaupt fallen, sein Problem ist die Kunst im Unterschiede von der Wissenschaft. Sein Kunstenthusiasmus treibt ihn zu der extremen Paradoxie, daß nur die Kunstanschauung vollendete Anschauung sei; daß nur sie das Problem der Sichtbarkeit zur Vollendung bringe.

Diese Paradoxie bei einem nach Gründlichkeit und Klarheit strebenden Denker wäre nicht möglich, wenn das systematische Problem der Ästhetik der Leitgedanke solcher in die Tiefe gehenden Untersuchung wäre. Die logische Einseitigkeit würde vermieden, wenn gerade bei den innerlichen Bezugnahmen auf die Schöpfungen der Kunst die natürliche Frage nicht zur Seite geschoben würde: ob denn die Kunst mit aller dieser erkenntnismäßigen Bedingung ihrer Leistungen ihrer eigentlichen Aufgabe genügen und gerecht zu werden vermag. Man hätte dann nie vergessen können, daß die Kunst mit der wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit einer technischen Gestaltung nicht zu wetteifern hat. Man hätte dann nicht aus dem Auge und aus dem Herzen lassen können, daß über alle Gestaltung hinaus es vielmehr die Beseelung ist, nicht allein die Begeistung, welche das letzte Ziel aller Kunst bildet. Die Logik und mit ihr die Wissenschaft, kann zwar den Geist des Kunstwerks bilden helfen, nimmermehr aber allein seine Seele.

Und damit kommen wir zum letzten Punkte. Hätte man die systematische Ästhetik nicht aus dem Auge verloren, sich nicht von ihr abgewendet, so hätte man sich sagen müssen: diese logische Theorie, so wichtig, so erfreulich sie für die Gesamtlage der Philosophie ist, kann schon deshalb nicht die Ästhetik ersetzen, weil sie nur die Kunstwissenschaft der bildenden Kunst begründen kann. So fundamental

diese ist, so steht ihr in anderer Hinsicht die Poesie an Fundamentalität nicht nach. Und die logische Theorie der bildenden Kunst kann nicht zugleich auch die der Poesie sein.

So ist denn auch der Titel der Kunstwissenschaft mit jener Einseitigkeit behaftet, die wir an dem Titel der Kunst überhaupt erkannt hatten. Die Kunst ist innerhalb der Geschichte und der Kunstwissenschaft selbst vielmehr nur der Kollektivbegriff der Künste. Wenn es ein methodisches Problem ist, daß es die Kunst gebe, daß die Künste zu einer Einheit sich vereinigen lassen, so ist diese Aufgabe die der Ästhetik. Man darf vielleicht sagen: das Problem der Ästhetik ist, und zwar als systematischer Ästhetik, das Problem der Einheit der Kunst.

Zweites Kapitel.

Der Begriff der Gesetzlichkeit.

1. Die Gesetzlichkeit und die Gesetze.

Die Instruktion unseres Problems, welche das einleitende Kapitel zu geben hatte, war auf den Nachweis der Ästhetik als eines Gliedes im System der Philosophie gerichtet. Ebenso wie die Logik und die Ethik, zwar auch von anderen Wissenschaften bestritten, dennoch in ihrer philosophischen Selbständigkeit auf Grund ihres systematischen Charakters sich behaupten, so suchten wir auch das Problem der systematischen Ästhetik zu formulieren. Und es hat sich zumal bei der Entwicklung der Kunstgeschichte zur Kunstwissenschaft gezeigt, daß sogar die Selbständigkeit der Logik von dieser neuen Wissenschaft angegriffen wurde, während man sonst nur die Ethik von der Kunst aus zu bedrohen pflegte. Es hat sich somit gezeigt, daß das System der Philosophie in ihren Vordergliedern unsicher wird, wenn die Ästhetik ihnen nicht an die Seite tritt. So führt sich ihr systematischer Wert ein.

Nun aber entsteht die Frage: Wie wird diese systematische Bedeutung der Ästhetik, deren Forderung nunmehr definiert ist, wie wird sie zur methodischen Erfüllung gebracht? Es waren nur Erwägungen, Bedenken, Einwendungen, auf Beispiele, sowohl in den allgemeinen Ansichten der philosophischen, wie der Kunstbildung gestützt, in denen die bisherigen Feststellungen sich bewegten. Sie sollten nur zeigen, daß von allen Seiten das Problem gefordert wird. Jetzt aber bedeutet die Fragestellung: ob jenes Problem zur Durchführung kommen kann. Freilich darf man sich sagen, daß die Instruktion sonst gegenstandslos und sinnwidrig wäre, wenn die Ausführung erfolglos bliebe. Indessen mit der Ausführung selbst beginnt erst der definitive Gang der Untersuchung.

Die Instruktion des Problems ist auf die systematische Bedeutung der Ästhetik gerichtet. So wird der Ausdruck einer philosophischen Ästhetik zu eindeutiger Bestimmung gebracht. Wenn nun aber hierin die Bestimmtheit des

Problems enthalten ist, so ergeben sich daraus für den Aufbau der Ästhetik die dem System der Philosophie gemäßen Bedingungen für die systematische Ästhetik.

Die systematische Philosophie ist für alle ihre Glieder durch den Begriff der Gesetzlichkeit bedingt. Gesetzlich ist nicht schlechthin gleichbedeutend mit Gesetz. Gesetze können auch konventionell sein. Und wenn sie selbst nicht auf Übereinkunft beruhen mögen, so wohnt ihnen immer doch eine Relation zu der Instanz inne, von der sie aufgestellt und promulgiert werden. Diesen Charakter der Relativität behält das Gesetz auch in der Funktion des reinen wissenschaftlichen Denkens. Daher bildet es eine Kategorie unter den Urteilen der Relation. Und die Logik der reinen Erkenntnis hat im Urteil der Funktion den logischen Charakter des Gesetzes zu unterscheiden von jenem Anschein der Relativität, der sonst an dem Gesetze haftet. Das Gesetz der Funktion wird durch die Logik der mathematischen Funktion zu einer Gesetzlichkeit des reinen Denkens, der reinen Erkenntnis. So verwandelt die Funktion das Urteil des Gesetzes in das Urteil der Gesetzlichkeit des Gesetzes.

Die Logik der reinen Erkenntnis entdeckt und begründet in den Begriffen und Methoden der mathematischen Naturwissenschaft die Grundlagen derselben als die Grundlagen der reinen Erkenntnis. Aber diese Entdeckungen kann sie und darf sie zugleich für die Probleme der Ethik verwerten. Zwar bleibt ein Unterschied zwischen beiden Arten von Grundlagen bestehen; er ist in dem Unterschied begründet, der zwischen der mathematischen Naturwissenschaft und dem Gebiete der Geisteswissenschaften besteht. Die Ethik des reinen Willens hat jedoch den Nachweis zu führen gesucht, daß es eine Art wenigstens, ein Analogon zur Mathematik für die Geisteswissenschaften gibt: es ist in der Rechtswissenschaft zu erkennen. Demgemäß ließ sich die methodische Übertragung des Grundbegriffs der Gesetzlichkeit von der Logik auf die Ethik versuchen. So hat die Ethik des reinen Willens ihre Aufgabe dahin gerichtet, nicht sowohl Gesetze des Willens aufzustellen, als vielmehr die Gesetzlichkeit des Willens zu begründen. In dieser Gesetzlichkeit, nicht an sich in dem

Inhalt einzelner Gesetze, besteht die Reinheit, vollzieht sich die Reinheit des Willens.

Der Verdacht gegen die Ästhetik hat seinen hauptsächlichen Grund in der Meinung, daß bestimmte Gesetze als Vorschriften für das Kunstschaffen den Inhalt und den Zweck der Ästhetik bilden. In der Tat hatte man im Zeitalter der Aufklärung noch so banausisch bisweilen gedacht. Was dem alten Homer möglich geworden sei, das müßte in aufgeklärteren, fortgeschritteneren Zeiten um so sicherer möglich werden. So sprach es der Rektor Weisse aus. Im Grunde geht ja auch das Mißverhältnis, welches damals noch zu Shakespeare bestand, auf jenes Vorurteil von den bestimmten Gesetzen der dramatischen Komposition zurück. Freilich streiten auch die Anhänger des Kunstverfalls gegen jene Befangenheit in hergebrachten Gesetzen; aber hier bewährt sich der scharfe Unterschied zwischen Gesetz und Gesetzlichkeit. Das Genie ist eine Offenbarung der Gesetzlichkeit; daher offenbart es neue Gesetze. Der Künstler, der die Höhe des Genius nicht erreicht, verletzt nicht sowohl die Gesetze, als vielmehr die Gesetzlichkeit. An Gesetzen läßt er am wenigsten es fehlen. Sie sind aber technische Krücken und Eselsbrücken und schablonenhafte Theorien. Dahingegen gebricht es an der Harmonie dieser Gesetze mit der Gesetzlichkeit, welche in einer bestimmten Kunst nach ihrem Zusammenhang mit, wie nach ihrem Unterschiede von den anderen Künsten als allgemeine Voraussetzung der systematischen Ästhetik zu gelten hat.

So kommt alles darauf an, daß von vornherein der Begriff einer ästhetischen Gesetzlichkeit, gemäß dem systematischen Begriffe der Gesetzlichkeit, zur Entdeckung und zur Bestimmung gebracht werden kann. Und die Meinung, daß die Gesetzlichkeit ein Gesetz zu bedeuten hätte, wird hinfällig vor der Methodik des philosophischen Systems. Nur die grundsätzliche Skepsis könnte hier noch Einspruch erheben. Aber ihre Zurechtweisung gehört der Logik an. Diese hat den Satz des Dichters zur Wahrheit zu machen: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft". Wer die Wissenschaft verachtet, verachtet die Vernunft. Hier gilt auch die Umkehrung:

wer die Vernunft verachtet, verachtet die Wissenschaft. Wer nicht zur Einsicht in den methodischen Zusammenhang, der zwischen Vernunft und Wissenschaft besteht, eingedrungen ist, der verachtet die Vernunft der Wissenschaft.

Die Skepsis gegen die Ästhetik ist das Unverständnis von der Vernunft der Kunst. Die Gesetzlichkeit der Ästhetik ist die Vernunft der Kunst. Nicht in relativen Gesetzen, welche variabel sind und sein müssen, nicht sowohl wegen des Wandels der Zeiten und des Wechsels der Völker, als vielmehr wegen des Wechsels der Genies — nicht in den Gesetzen, welche die Individualität des Genies in seinen Werken zur Gestaltung bringt, besteht und erschöpft sich die geforderte Gesetzlichkeit. Die Gesetzlichkeit geht nicht restlos auf in jenen Gesetzen, die in jedem individuellen Kunstwerk ihre Schattenseiten behalten. Nicht das Gesetz macht den Künstler zum Genie, sondern die Gesetzlichkeit ist es, aus der das Gesetz entspringt; aus der das Gesetz in jener Relativität hervorgeht, von der das höchste Kunstwerk selbst nicht ganz befreit sein kann. Das Gesetz des Kunstwerks mag seine geschichtlichen Schwächen behalten; die Gesetzlichkeit aber offenbart sich in dem echten Genie, die systematische Gesetzlichkeit.

Sie allein bringt uns zu der Möglichkeit der ästhetischen Gesetzlichkeit. Nach und gemäß der logischen Methodik müssen wir daher den Begriff der ästhetischen Gesetzlichkeit zu entdecken suchen. Nicht nach naiven, hergebrachten Ansichten und Vorurteilen dürfen wir uns richten, wenn wir aus dem systematischen Gesichtspunkte die ästhetische Gesetzlichkeit entdecken wollen.

Zu allen Zeiten hat man einen Unterschied festzulegen gesucht zwischen relativen Gesetzen, deren Herkunft in der Willkür der Machthaber oft genug alles geheimnisvollen Grundes entkleidet wurde, und einem Urgrund von Bindung und Verpflichtung, über den man sich nicht erheben zu dürfen das Gefühl in sich trug. Die griechische Kultur machte in dieser Hinsicht die tiefe Unterscheidung zwischen den geschriebenen und den ungeschriebenen Gesetzen. Wundersam prägt sich in dieser Unterscheidung die philosophische Natur des griechischen Volkes aus. Sonst unter-

scheidet man die geschriebenen Gesetze von den mündlichen, sei es, daß man die letzteren, als die der Tradition, geringer schätzte, sei es, daß man sie in der Sitte und im Gewohnheitsrecht höher stellte, als die Satzung. Hier aber macht man die Schrift, gleichsam in ihr die Wissenschaft zum Unterscheidungsmerkmal. Die Wissenschaft bedarf der Grundlage. So bedarf das geschriebene Gesetz des ungeschriebenen zu seiner Grundlage. Die ungeschriebenen Gesetze werden zur Vernunft der geschriebenen. Die geschriebenen mögen das Recht bilden: in den ungeschriebenen wird dem Recht die Gerechtigkeit, als die Vernunft des Rechts, zur Grundlage gesetzt. Die Sophistik, die antike Skepsis in ihren ersten Anfängen, kämpft daher gegen die ungeschriebenen Gesetze.

Sie bilden das Dokument für die philosophische Urkraft des griechischen Geistes. Sie verbinden sich mit den tiefsten Richtungen, welche der religiöse Gedanke damals dort einschlug. Der Gedanke des Ewigen gegenüber aller Vergänglichkeit des Menschlichen, des Irdischen, wächst zusammen mit jenem Glauben an die ungeschriebenen Gesetze. Und man weiß, wie sehr jener Glaube an das Ewige, das man in der Sprache als das Unsichtbare bezeichnete, zu den Hebeln gehörte, mit denen Platon den Begriff des Geistes und des Geistigen zu bestimmen vermochte.

Auch die erwachende psychologische Reflexion bemächtigt sich jenes wichtigen Begriffs, der sich ihr entgegenzustellen schien, insofern er der genetischen Entwicklung sich widersetzte. So entsteht aller Entwicklung gegenüber der Begriff des Angeborenen. Auch für die menschliche Seele ist nicht Alles lediglich Entwicklung. Sie ist auch nicht nur die Schreibtafel, in welcher die Vorschriften beständig wechseln. Allem Wechsel gegenüber, und ihm zu Grunde liegend, gibt es ein Ursprüngliches in ihr, das allem Wechsel gegenüber bleibend ist.

Dieses Ursprüngliche ist nicht sowohl in der Seele, als es vielmehr die Seele selbst ausmacht, so daß seinetwegen der Begriff der Seele behauptet und begründet werden muß Ebenso ist jenes Ursprüngliche nicht sowohl der Seele angeboren, sondern das Ursprüngliche ist die Bedeutung des

Angeborenen, und die Bedeutung des Angeborenen ist der Sinn der Seele. So verbinden sich die Begriffe des Ungeschriebenen, des Ewigen, des Unsichtbaren, des Angeborenen, des Ursprünglichen zu einer und derselben Bedeutung. Sie alle enthalten den Urgedanken und die grundlegende Forderung einer Gesetzlichkeit ob allen Gesetzen.

Aber alle diese Ausdrücke gehören eigentlich noch dem mythischen Denken an, aus dem sie hervorwachsen, und das sie überwinden wollen. Kulturreife entsteht erst mit der Platonischen Idee. Worin aber kommt diese Reife, die in einer geschichtlichen Fruchtbarkeit ohne Gleichen sich bezeugt, zu ihrer wirklichen Entfaltung? Wenn man sie letztlich nur als das Ewige denkt, als welches sie freilich auch von Platon, dem Entdecker, bezeichnet worden ist; wenn man sie nur als das wahrhafte Sein, als welches sie ebenso auch von dem Begründer der Erkenntnis des Seins bezeichnet worden ist, zu denken vermag, so kommt die Reife, welche die Idee bringt, noch nicht zur entscheidenden Klarheit. Daher ist auch das Gesetz selbst nicht der adäquate Ausdruck für die Reife, welche der Ursinn der Gesetzlichkeit hier erlangt. Die Hypothesis ist es, in deren schlichter, nüchterner Methodik die Idee das mystische Feierkleid ablegt, um als Grundlegung aller wissenschaftlichen Methodik aufzuerstehen, als Zentrum und Schwerpunkt der reinen Logik.

Demgemäß muß nun auch die Bestimmung der ästhetischen Gesetzlichkeit angestrebt werden: als die Grundlegung für alle die Untersuchungen auf den Gebieten des Denkens über die Kunst, für alle die Begriffe und Gesetze, welche auf diesen Gebieten zur Ermittlung kommen sollen. Alle wissenschaftliche Untersuchung, alles Denken und Erkennen, welches auf alle Tatsachen der Kultur gerichtet sein muß, jede einzelne Untersuchung, wie alle Forschung im allgemeinen, hat zu ihrer methodischen Voraussetzung nicht sowohl eine Grundlage als vielmehr eine Grundlegung. Die Grundlage müßte blindlings anzunehmen sein; denn wie sollte man etwas als eine Grundlage finden und entdecken können? Die Grundlage kann sich doch nicht selbst als solche legitimieren. Oder kann sie etwa außerhalb der Vernunft

selbst für diese legitimierbar werden? So reduziert sich die Grundlage selbst auf die Grundlegung.

Es bleibt das größte historische Rätsel, daß Platon diesen Schlußstein alles mythischen und alles naiven, wie dogmatischen Denkens, diesen Grundstein des wissenschaftlichen Denkens in aller seiner logischen Klarheit zu entdecken und zu begründen vermochte. So verliert sich die Schwierigkeit, welche das Mißverständnis des Aristoteles zu bilden scheint. Sollte es etwa zwei Platons geben am Eingange der wissenschaftlichen Welt? Dann hätte es auch kein Mittelalter geben dürfen, und die Renaissance wäre nur die geradlinige Fortsetzung des Platonismus.

Der Begriff der wissenschaftlichen Renaissance hebt jenen vermeintlichen Widerspruch auf, der in dem Abweg des Aristoteles von der Platonischen Idee der Hypothesis gefunden wird. Die Bedeutung der Idee, als Hypothesis, war es, die dem Aristoteles nicht einging, und wegen der er die Idee nicht verstehen wollte. Sonst hätte er sie schon angenommen, wie er sie tatsächlich in allen ihren sonstigen Bedeutungen trotz aller der Verlästerung, mit der er sie kennzeichnet, dennoch in sich einverleibt hat, so gut oder so schlecht es ging; nur die Hypothesis bleibt der übrigens auch von ihm bezeugte Ausdruck, mit der dieser Begründer der Logik nach ihrer tiefsten Bedeutung nichts anzufangen vermag, obwohl er den Formalismus ihrer Technik mit aller Unbefangenheit zu handhaben weiß.

2. Die Gesetzlichkeit als Grundlegung.

Wie jede systematische Gesetzlichkeit, muß auch die ästhetische als eine Grundlegung zur Bestimmung kommen. Die Forderung wird erhoben: wie kann sie zur Erfüllung kommen? Die Durchführung einer jeden Untersuchung hat eine Grundlegung zur Voraussetzung, welche auf jene Forderung bezogen ist. Gefordert wird eine Gesetzlichkeit für die Kunst, gemäß der Gesetzlichkeit für die Wissenschaft und der für die Sittlichkeit. Wie jene Forderung für die Wissenschaft und für die Sittlichkeit mit der Grundlegung zu beginnen hat, so auch diese.

Das Genie, welches hier vorausgesetzt wird, darf dagegen keine Gegeninstanz bilden. Das wahrhaft Schöpferische kann nur ein ewig Ursprüngliches zu bedeuten haben. Das ewig Ursprüngliche aber ist das ewig Wirksame, das ewig Fruchtbare. So ist das Genie nur ein Ausdruck der Vernunft in der Kunst, der Gesetzlichkeit in der Kunst. Mithin aber enthält das Genie nicht minder auch die Voraussetzung einer Grundlegung, die es sich selbst in seinen Werken legt, und der es selbst auch gerecht werden muß, als der Grundlegung, welcher die Vernunft ihrerseits bedarf, um das Kunstwerk des Genies in sich wieder lebendig zu machen, als Eigentum der eigenen Vernunft sich anzueignen und anzuerben.

Die gewöhnlichen Einwände gegen eine ästhetische Gesetzlichkeit können uns nicht mehr beirren, weder die vom Wechsel der Ansichten im Wechsel der Völker und der Zeiten, noch die von der Verschiedenheit der Kunstobjekte, ihrer Aufgaben und Ziele, wie ihrer technischen Mittel und Methoden; noch auch die von der Mannigfaltigkeit der Kunstgattungen selbst. So gewiß man ob allen diesen Verschiedenheiten der Künste und ihrer Mittel dennoch die Einheit der Kunst behauptet, so gewiß ist die Einheitlichkeit einer methodischen Grundlegung zu behaupten für diese Einheit, welche dem Problem der systematischen Ästhetik entspricht.

Und kein Zweifel ferner darf darüber bestehen bleiben, daß eine systematische Gesetzlichkeit nur auf dem einen Wege der Grundlegung gefunden werden kann, gesucht werden darf. Wer sie anders woher beziehen möchte, der mag sie sich offenbaren lassen; oder aber er lasse sie sich anthropologisch plausibel machen und experimentell bestätigen. Die Logik hat mit solchen Beglaubigungsweisen nichts zu schaffen. Als eine Grundlegung allein, bezogen auf die Materie des Problems, das zur Untersuchung vorliegt, kann diese selbst ihren Anfang und Ausgang nehmen. Jeder andere Ausgang widerstreitet dem Urgesetze der Logik. Nur dieser Ausgang kann ein methodisches Ergebnis haben.

Auf die Materie der vorliegenden Untersuchung muß die Grundlegungb ezogen sein. So hat es schon Platon klar im Phaedon ausgesprochen. Richten wir nun aber den Blick auf die uns in dem ästhetischen Problem vorliegende Untersuchung, so entstehen neue Bedenken von ganz anderer Art, welche gegen die methodische Möglichkeit der ästhetischen Gesetzlichkeit, also gegen die Anwendung der Urmethode der Hypothesis auf dieses ästhetische Problem Einsprache geltend machen. Diese Bedenken entstehen aus den ersten, den maßgebend bleibenden Entfaltungen jener Methodik in der wissenschaftlichen Logik. Zwar erleidet schon in der Ethik die Durchführung dieser Methodik eine Abschwächung; dennoch aber läßt sich die Grundlegung in ihr in Reinheit vollziehen. Denn es fehlt dazu nicht an den erforderlichen Begriffen, mit denen sich nach Art und Analogie der reinen Erkenntnis, die Gesetzlichkeit des reinen Willens aufrichten läßt.

So sind in der Logik Begriffe und Grundsätze von sachlichem Erkenntniswert für das Problem der Natur, an denen die Grundlegungen sich vollziehen. Begriffe, wie Raum und Zeit, Grundsätze, wie der der Substanz und der Kausalität erweisen sich unmittelbar als Grundlegungen an den Problemen des Seins, an denen der Natur. Und auch die Erweiterungen der Grundsätze, welche in Kants Terminologie die Ideen bilden, lassen diese sachliche Beziehung auf das Problem der Naturwissenschaft nicht minder deutlich erkennen; denn die Mannigfaltigkeit der Ideen vereinigt sich in der Idee des Zwecks; und die Biologie bedarf des Zweckprinzips in ihrem Problem der Organismen. Gerade das Zweckprinzip bringt es zu voller Deutlichkeit, daß die Grundlegung eine logische Maßregel ist, und nicht etwa, als eine objektive Grundlage, den Dingen immanent ist, an denen sie zum Vollzug, nämlich zum Versuch kommt.

In analoger Weise läßt sich auch in der Ethik dieser methodische Sinn der Grundlegung erkennen. Steckt die Freiheit etwa in den Gliedern des Menschen, oder ist sie nicht vielmehr ein Leitgedanke, um die Bewegungen des Menschen, den Gebrauch, den er von seinen Sehnen und Muskeln macht, wie Sokrates gegen die ihm angeratene Flucht sich ausdrückte,

so zu regeln, daß aus der Bewegung der Gliedmaßen die Handlung des Menschen wird? In der Freiheit und in der Handlung wird der Mensch selbst zur Grundlegung; die Idee des Menschen für die Möglichkeit einer Ethik. Auch hier also werden Begriffe zu Grundlegungen.

3. Das Problem einer ästhetischen Grundlegung.

Gibt es nun aber solche Begriffe und Grundsätze oder auch nur solche Ideen für die fragliche Ästhetik?

Man könnte diese Frage mit dem Hinweis auf die hergebrachten ästhetischen Grundbegriffe, auf die des Schönen und Erhabenen zu beantworten suchen. Indessen wäre diese Antwort nur die Wiederholung der Frage in einem neuen, vielleicht exponierteren Ausdruck. Das ist ja eben die Frage, ob es ein Schönes, ein Erhabenes, in dem Sinne gebe, daß dadurch das ästhetische Problem in seiner Eigenart begründet wird. Vielleicht haben Diejenigen Recht, welche das Schöne dem Wahren gleichsetzen und das Erhabene entweder unter der Form der Größe dem Wahren einordnen, oder aber dem Sittlichen es zuordnen und einordnen. Dann aber würde die Möglichkeit hinwegfallen, eigene ästhetische Grundlegungen in diesen Begriffen zu erkennen. Es bliebe also immer dabei, daß man das Problem der Ästhetik erhöbe, aber zu seiner methodischen Behandlung hätte man in diesen Begriffen noch keineswegs den Zugang eröffnet. Welche andere Begriffe aber gäbe es hierfür? Es würde sich bei solchen doch immer nur herausstellen, daß sie Abwandlungen jener bekannten Grundbegriffe und ihrer Artbegriffe wären.

Die Bedenken steigern sich noch von anderer Seite. Wenn man von den Methoden der Erkenntnis absieht, so ist es vorab das Problem des Gegenstandes, in welchem alle Fragen der Logik sich zusammenschließen. Der Gegenstand ist das Ziel, ist der Inhalt aller Erkenntnis. Ohne ihn bliebe sie ohne Gehalt. Das gilt auch für die Ethik. Wir haben es uns soeben vergegenwärtigt, daß es der Mensch selbst ist, um den es sich in allen Fragen des reinen Willens handelt. Nirgend darf, so wenig in der Ethik, wie in der

Logik, der Gegenstand als der Inhalt fehlen, der die Erkenntnis zur Erkenntnis, den Willen zum Willen macht; und zwar zur reinen Erkenntnis und zum reinen Willen. Ohne den Gegenstand gibt es keine Reinheit.

Es ist ein gefährlicher Ausdruck, daß der Gegenstand unmittelbar gegeben sei Das ist er niemals für die Erkenntnis. Er muß für sie, in ihr immer erst erzeugt werden; seine Gegebenheit selbst muß erzeugt werden. So fordert es die Reinheit; und so bringt sie es zur methodischen Wahrheit. Der Gegenstand muß immer der reine Gegenstand sein. Indessen die reine Erkenntnis zwar ermangelt nicht des reinen Gegenstands, dessen sie bedarf. Und in analoger Weise gilt dies auch vom reinen Gegenstande des reinen Willens. Die Aufgabe, welche immerdar die Idee des Menschen bildet, sie enthält, sie vollzieht diesen reinen Gegenstand des Willens. Und die Reinheit des sittlichen Gegenstandes erfordert seine methodische Unabhängigkeit vom Gegenstande der Erkenntnis.

Läßt sich nun aber für die geforderte systematische Ästhetik ein solcher reiner Gegenstand isolieren? Gibt es einen eigenen, aparten Gegenstand, der sich als reiner Gegenstand, wie diesen das ästhetische Problem fordern muß, aus einer entsprechenden Grundlegung erzeugen ließe?

Man könnte meinen, daß sich im Kunstwerke dieser Gegenstand darstellt. Jedoch auch mit dieser Antwort würde die Frage nur wiederholt werden; und sie würde nur noch dringlicher und augenfälliger werden. Es bliebe nicht nur die Frage, ob eben das Kunstwerk das besondere gegenständliche Erzeugnis eines ästhetischen Problems wäre, und nicht vielmehr nur etwa, sei es ein Naturprodukt des menschlichen Triebes, sei es eine Spielart seines sittlichen Sinnes: die Eigenart, welche das Kunstwerk, als eigener Gegenstand, bildet, bliebe nach wie vor fraglich.

Das Bedenken steigert sich noch zu immer größerer Schärfe, wenn der Blick sich von der Kunst auf das Kunstwerk richtet. Muß es doch in seiner Wirklichkeit zunächst ein Gegenstand der Natur sein, und so auch als ein Gegenstand der Erkenntnis gedacht und beurteilt werden. Natur ist der Marmor, wie die Leinwand. Und des Winkelmaßes, wie des

Lichts und der Farbe, bedarf das plastische, wie das malerische Bild. Was unterscheidet denn nun das Kunstgebild von dem Naturobjekt, an dem und in dem es sich doch selbst vollziehen und vollführen muß?

In dem Kunstwerke ist Geist und Seele, die im Marmor in diesem Sinne nicht sind. Im Kunstwerk ist nicht allein Geist, der auch in der Erkenntnis des Marmors sich betätigt, sondern auch Seele, das will sagen, der absonderliche Zusammenhang von Gedanken, welche nicht auf die Natur, sondern auf die Sittlichkeit gerichtet sind. Auch dadurch aber wird die Fraglichkeit der ästhetischen Eigenart des Kunstwerks noch mehr gesteigert.

Der ästhetische Gegenstand löst sich nicht nur in den Naturgegenstand der Erkenntnis auf, sondern zugleich auch in den Gegenstand der Sittlichkeit. Es ist kaum das Zucken eines Muskels darstellbar, ohne daß eine sittliche Innervation dabei zur Erscheinung käme. Und so ist es in der Malerei, in der Poesie, in der Musik.

4. Die Vorbedingungen des Kunstwerks.

Wenn die Unterscheidung von Geist und Seele keine andere Bedeutung hätte, so müßte sie schon um dieses Unterschiedes willen bestehen bleiben. Und doch macht gerade dieser Unterschied die weitere Unterscheidung zwischen Ästhetik und Ethik besonders schwierig. Alle Eigenart des Kunstwerks, wie sie sich in seiner Abscheidung vom Naturgegenstande an seinem seelischen Inhalte vorbereitet, scheint darin sich festzulegen, und eine neue ästhetische Eigenart abzuschneiden. Mehr noch als die Logik scheint sonach die Ethik das dritte systematische Glied methodisch abzuweisen. Eine eigene Grundlegung müsse ausbleiben, weil ein eigener Gegenstand ausfalle.

Man bedenke nun auch die folgende Steigerung dieser Schwierigkeit. Es steht ja nicht nur so, daß das Kunstwerk einerseits ein Naturgegenstand und andererseits ein sittlicher Gegenstand ist, so daß nur seine ästhetische Eigenart diesen beiden Arten von Gegenstand gegenüber fraglich würde,

sondern die Frage liegt so: Nicht nur tatsächlich ist das Kunstwerk an diese beiden Arten von Gegenstand gebunden, sondern auch methodisch bleibt es durch sie bedingt. Das Kunstwerk muß durchaus erstlich ein Gegenstand der Natur, und als solcher ein Gegenstand der Naturerkenntnis sein. Und das Kunstwerk muß ferner, und zwar neben der ersten Bedingung und im innerlichen Zusammenhange mit ihr, ein Gegenstand der Sittlichkeit sein, und als ein reiner Gegenstand der sittlichen Erkenntnis erzeugbar werden. Diese beiden Bedingungen bleiben unverbrüchliche Grundbedingungen des Kunstwerks und des Kunstschaffens.

So steigert sich nun von hier aus die Frage nach der Eigenart des ästhetischen Gegenstandes. Wie kann die ästhetische Eigenart des Kunstwerks begründet werden, wenn es doch bedingt bleibt durch die logische und die ethische Art? Wie kann an dem Naturgegenstand, der zugleich auch sittlicher Gegenstand sein muß, ferner auch der ästhetische Gegenstand, und zwar in selbständiger Eigenart erstehen?

Diese Eigenart kann nicht etwa dadurch hergestellt werden, daß die Vorbedingungen von Natur und Sittlichkeit außerhalb des Kunstwerks fielen, als Vorbereitungen und Zurüstungen. Die Vorbedingungen sind vielmehr bleibende Bedingungen, gleichsam Bestandteile des Kunstwerks. Nur im methodischen Sinne sind sie Vorbedingungen, nämlich für die ästhetische Vollendung; aber sie bleiben unermeßlich für jeden Schritt und jede Stufe auf dem Arbeitswege des Kunstwerks bis zu dem letzten Striche, mit dem seine Vollendung abschließt. Und dennoch sind sie doch nur Vorbedingungen: wie löst sich dieses große Rätsel? Alle Schwierigkeiten, die in dem ästhetischen Problem enthalten sind, liegen in dieser Frage enthalten.

Das Problem der Grundlegung wird noch schwieriger, wenn man das Problem des Gegenstandes nicht in dem Kunstwerk betrachtet, sondern in der Natur, sei es als schöner Natur, sei es als erhabener. Dieser Unterschied ändert nichts an der Sache. Sollte es nur die mathematische

Regelmäßigkeit ihrer Linien sein, deren Bewunderung wir als ästhetisches Wohlgefallen deuten? Aber woher die Grundlegung nehmen, um die Eigenart des ästhetischen Problems an der Natur zu begründen? Oder sollte es nur die Einfalt und der stille Frieden oder aber die grausige Macht gewaltiger Erschütterungen sein, die wir teils als schön, teils als erhaben in die Natur hineindeuten? Woher aber die Grundlegungen nehmen, mittels deren der methodische Unterschied zwischen dem Schönen und dem Frieden. zwischen dem Erhabenen und der erschütternden Größe in der Natur sich begründen ließe?

Je mehr es deutlich wird, daß auch die Natur, wie das Kunstwerk, jene beiden Grundarten, die der Erkenntnisnatur und die der Sittlichkeit in sich birgt, und zwar sie immerdar in sich festhalten muß für das neue Problem, desto schwieriger wird dieses selbst. Die Natur darf so wenig die Sittlichkeit, wie die Erkenntnis aus sich entlassen, um schöne oder erhabene Natur zu werden: welche Grundlegung kann es aber geben, die jenen beiden Arten von Grundlegungen zur Seite treten könnte, wie sie es muß, und die nicht etwa nur ein neuer Name wäre, sondern wirklich eine neue Grundlegung? So steigert die Natur dieses Bedenken vielleicht noch mehr als das Kunstwerk.

Besonders an der Sittlichkeit wird dies deutlich. Im Kunstwerk bildet sie ein geringeres Geheimnis; denn es ist ja immer der Mensch, der direkt oder indirekt zur Darstellung kommt. Die Natur dagegen wächst über den Menschen und seinen Bereich hinaus. Und doch enthüllt sie die Sittlichkeit, die sie verbirgt. Wie löst sich dieser Widerspruch? Das Bedenken um die ästhetische Eigenart steigert sich hier aufs höchste. Woher soll die Grundlegung kommen, um diesen Widerspruch zu heben?

Aber gerade hier dürfte der Kreuzweg liegen, und der richtige Ausweg sich finden lassen. Denn die Natur selbst kann die Sittlichkeit nicht in sich tragen, so wenig die Planeten von der Ellipse wissen, die ihre Bahnen beschreiben. Mithin ist es vielleicht gar nicht Sittlichkeit, die wir in sie hineinlegen dürfen. Die mathematische Gesetzlichkeit deuten

wir ja nicht in sie hinein, sondern sie ist die Grundlegung, mit der wir die Erkenntnis der Natur erzeugen. Die Sittlichkeit aber ist das Problem des Menschen, das Problem vom Menschen, nicht von der Natur. So bringt mithin die Natur selbst das ästhetische Problem an den Tag. Denn es gibt sich als Illusion zu erkennen, daß wir Einfalt und Frieden, wie Mahnung und Erschütterung, aus der Natur herauslesen. Es ist nicht eine Grundlegung der Ethik, die sich hier betätigen könnte; was ist es dann aber sonst?

So führt uns das Problem der Natur mehr noch als das des Kunstwerks zwar zum ästhetischen Problem, aber deutlicher als das Kunstwerk auch zu seiner Begründung. Und mit der Begründung bereitet sich die Lösung vor. Es fängt sich an aufzuhellen, daß es gar nicht etwa so steht, als ob das ästhetische Problem vielmehr nur ein ethisches wäre, sondern der umgekehrte Fall wird ersichtlich: daß in einem ethischen Problem vielmehr ein ästhetisches enthalten und verborgen sei.

Und jetzt bleibt nur noch die große Grundfrage bestehen: wie ist die Grundlegung zu finden für die neue Eigenart? Aber auch hier weist die Natur, als schöne Natur, auf den rechten Weg. In ihr selbst kann der Grund nicht enthalten sein. Von ihrer Behandlung daher kann die Grundlegung nicht zu entnehmen sein. Und von der Sittlichkeit erst recht nicht; denn diese wird ja irrtümlich in sie hineingedeutet.

Jetzt entsteht nun aber eine neue Schwierigkeit. Woher soll man die Grundlegung nehmen können, wenn nicht aus der Erkenntnis, noch aus der Sittlichkeit? Welche andere Art eines Analogon zur Erkenntnis kann es geben, kann für das ästhetische Problem denkbar werden? Der Begriff der Grundlegung scheint hinfällig zu werden vor diesem Problem, weil die Analogie zur Erkenntnis und zur Sittlichkeit hinfällig zu werden droht. Beide müssen in dem Neuen erhalten bleiben. Wie kann sich aber die Analogie zu ihnen in dem Neuen, als das Neue denken, und dafür die Grundlegung erdenken lassen? Die Frage geht wieder auf den Gegenstand zurück.

5. Die Kategorie des Bewußtseins.

Indessen bleiben wir bei dem Gegenstand nicht stehen. Darf er doch niemals ein gegebener sein, sondern immer nur ein rein erzeugter. Mithin ist es immer die reine Erzeugungsweise, von welcher der Gegenstand bedingt wird. Wenngleich nun freilich die methodischen Mittel der reinen Erzeugungsweise in den Begriffen und Grundsätzen enthalten sein müssen, die bei Kant in dem obersten Grundsatze aller synthetischen Urteile zusammengefaßt sind, so hat er andererseits doch für diesen obersten Grundsatz auch des allgemeinen Ausdrucks sich bedient, der das Kennzeichen aller neueren Philosophie ist, nämlich des der Einheit des Bewußtseins.

Es darf niemals außer Acht bleiben, daß die Zweiheit dieser Formulierungen des obersten Grundsatzes, als Einheit der Erfahrung und als Einheit des Bewußtseins, die Quelle aller der Schwierigkeiten ist, an welchen die Romantiker gescheitert sind. Nur die Einheit der Erfahrung bildet den methodischen Kern und Gehalt des obersten Grundsatzes. Das Bewußtsein schweift ab, entweder in die psychologische Illustration, oder in die sogenannte Metaphysik, zu der sich die rationale Psychologie versteigt. Daß es die Einheit des Bewußtseins ist, welche dem Prinzip des Bewußtseins bei Leibniz und vollends bei Kant die methodische Bedeutung gibt, diese prinzipielle Bedeutung der Einheit tritt zurück hinter die Wundermacht, die in dem Bewußtsein zur Grundlage alles Seins gemacht wird.

Trotz aller dieser ebenso aktueller, wie historischer Bedenken bleibt dem Bewußtsein, schon wegen des Problems der Einheit in ihm, seine systematische Bedeutung bewahrt. Die Logik der reinen Erkenntnis hat das Bewußtsein als Kategorie zur Anerkennung gebracht, allerdings als eine der methodischen Kategorien, die für den Gang der Forschung in Geltung zu setzen sind. Daher ist die Kategorie des Bewußtseins koordiniert der der Möglichkeit. Wir stehen hier an einer solchen Frage der systematischen

Untersuchung. Alle bisher erörterten Fragen über das ästhetische Problem, insbesondere über den ästhetischen Gegenstand sind Fragen über die Möglichkeit eines ästhetischen Bewußtseins, eines Gegenstandes für ein ästhetisches Bewußtsein.

Zunächst freilich könnte die Meinung entstehen, daß unsere Zweifel dadurch nicht gehoben werden; daß sie sich am Bewußtsein selbst nur wiederholen. Die Möglichkeit eines solchen aparten Bewußtseins ist es eben, welche in Zweifel gestellt wird durch das Kunstwerk, sofern es auf den beiden Bedingungen, der Erkenntnis und der Sittlichkeit, beruhen soll. Wenn das Bewußtsein in seiner methodischen Bedeutung als Einheit des Bewußtseins, nur die reine Erzeugungsweise eines reinen Gegenstands zu bedeuten hat, so erscheint es eben unerfindlich, wie es neben Erkenntnis und Sittlichkeit noch eine ebenbürtige reine Erzeugungsweise geben könne, zumal wenn das Kunstwerk, für das sie gesucht wird, bedingt bleibt durch jene ersten beiden Erzeugungsweisen. Wie kann der Versuch angesetzt werden, eine dritte reine Erzeugungsweise als Grundlegung zu erdenken?

Aus dieser Verlegenheit kann uns vielleicht aber die Unterscheidung herausretten, die soeben zwischen dem Bewußtsein und der Einheit des Bewußtseins hervorgehoben wurde. Die Logik der reinen Erkenntnis hatte zwar schon darauf hingewiesen, daß der Gebrauch dieses Grundbegriffs bei Kant zu einseitig eingeschränkt worden ist, insofern sie nur die Einheit der synthetischen Grundsätze bildet. Deshalb muß die Einheit des Bewußtseins das neue Prinzip der systematischen Psychologie werden.

Immerhin aber bleibt die Einheit nichtsdestoweniger das regulierende Prinzip einer jeden Erkenntnisweise. Und gerade weil die Ideen unbestreitbar neben die Grundsätze gestellt, und der Einheit des Bewußtseins eingeordnet werden müssen, so sieht man schon daraus deutlich, daß die Ideen nicht nur zur Einheit des Bewußtseins gehören, sondern daß sie selbst auch an ihren Problemen Einheit

zu vollziehen haben. Und wie dies von allen Ideen gilt, so insbesondere auch von der Zweckidee des sittlichen Bewußtseins, des reinen Willens, seiner Grundlegungen und seiner Erzeugnisse.

Es wird sich nun fragen, ob das Bewußtsein, in dieser seiner einigenden Bedeutung für das jeweilige Problem, auch an dem ästhetischen Problem in Kraft treten kann. Wir stellen jetzt die Fragen nach dem ästhetischen Gegenstande zurück, und richten die Frage nach der Möglichkeit des ästhetischen Bewußtseins auf die nach der Einheit eines solchen; nach der Einheit, welche in ihm sich zu vollziehen vermag. Es scheint hier ein Rückgang auf die subjektiven Vorgänge und Verhältnisse des Bewußtseins sich anzubahnen. Aber dieser Schein braucht uns nicht von unserem Vorschritt abzulenken; denn die Einheit hält immer die Beziehung auf den Gegenstand fest; mithin kann die hier versuchte scheinbar subjektive Fassung uns nicht der Direktive durch den Gegenstand verlustig machen.

Bedenken wir doch auch andererseits, daß im ästhetischen Problem der Gegenstand nicht nur die Wertbedeutung des Besitzes, des Rechtes und des festen Haltes hat; daß er im Kunstwerk vielmehr auch das autoritative Hemmnis bedeutet, welches mit dem Vorbild nun einmal verknüpft zu sein pflegt. Diese Art von Objektivität hat daher der Anerkennung der Ästhetik sich immer entgegengestellt; sie bildet auch jetzt noch einen der stärksten Gegengründe gegen die Möglichkeit einer ästhetischen Gesetzlichkeit. Grund genug also, daß wir das Bewußtsein nicht allein in seiner Objektivierung zu verwerten haben, sondern daß wir auch versuchen dürfen, seine subjektive Bedeutung für eine Einigung, welche im Bewußtsein selbst bei der gesuchten Art sich vollziehen mag, herauszustellen und festzustellen.

Die Einschränkung der Objektivität, als der etwa allein möglichen Wertbedeutung des ästhetischen Bewußtseins, ist im Grunde ja schon durch den Satz erfolgt, der den Eckstein in Kants Begründung der Ästhetik bildet: „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks mög-

l i c h". Als S c h i l l e r, hierin besonders durch K ö r n e r unterstützt, den entscheidenden Sinn dieses Satzes zu begreifen begann, da wurde er für Kant gewonnen; da wurde er von den Zweifeln befreit, die ihn über den harmonischen Charakter des künstlerischen Schaffens innerhalb der Einheit des Kulturschaffens bedrängten. Da wurde der Pennalismus, der bis dahin die Ästhetik bedrohte, endgültig beseitigt. Alles Schablonenwesen in ästhetischen Gesetzen und Vorschriften, aller Autoritätenglaube an die unübertreffliche normbildende Meisterschaft des Größten selbst und an den Kanon in seinen Werken, aller dieser mythologische Aberglaube an die ästhetischen Mysterien wurde damit aus dem Inventar der Ästhetik, aus ihrem Fundamente beseitigt.

Soll nun aber darum etwa Willkür und Zufall und Suggestion an die Stelle treten? Dann würde das Bewußtsein jener Einheit verlustig gehen, die das leitende Prinzip in ihm bleiben muß. Dann würde das ästhetische Problem hinfällig werden; denn dann würde die ästhetische Gesetzlichkeit, die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins in Wegfall kommen. Nur von der Objektivität im Kunstwerke und in der Autorität des Künstlers soll das Interesse abgelenkt werden. Diese Objektivität enthüllt sich ja als die nur verfeinerte Subjektivität, insofern im Objekt des Kunstwerks es vielmehr die Subjektivität des Genies ist, welche dem erzeugenden Bewußtsein die objektive Bedeutung verleiht.

6. Die Reinheit des ästhetischen Bewußtseins.

Versuchen wir das Bewußtsein und seine Einheit demzufolge nicht nur im Verhältnis zu dem zu erzeugenden Gegenstande zu betrachten, sondern im V e r h ä l t n i s z u s i c h s e l b s t. Was heißt das? Es ist das V e r h a l t e n des Bewußtseins i n s i c h s e l b s t, i n s e i n e n V o r g ä n g e n u n d T ä t i g k e i t s w e i s e n, an denen für das vorliegende Problem die Einheit des Bewußtseins sich zu vollziehen hat. Dieses Verhalten des Bewußtseins in seinen

Tätigkeiten bedeutet das gesuchte Verhältnis des Bewußtseins zu sich selbst.

Ein solches Verhalten muß zunächst ja auch bei der Erkenntnis angenommen werden; und nicht minder auch beim Willen. Die Reinheit würde nicht zu Stande kommen können, weder bei der Erkenntnis, noch beim Willen, wenn nicht durch dieses Verhalten alles Verhältnis zu dem zu erzeugenden Gegenstande bedingt wäre. Besonders bei dem reinen Willen wird die Vorbedingung des Verhaltens unverkennbar. Denn dem Willen ist das Material der Erkenntnis gegeben; er hat sich dazu in Verhältnis zu setzen; und darin entfaltet sich zunächst sein eigenes Verhalten, welches sodann mit dem Affekte sich ausrüstet.

Die Definition einer jeden systematischen Stufe des Bewußtseins erfordert immer die Geltendmachung des Verhaltens bei der Erzeugung für die jeweilige Stufe der Einheit des Bewußtseins. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Hinblick auf den zu erzeugenden Gegenstand auf keiner Stufe in der Charakteristik einer reinen Bewußtseinsart aufgegeben werden darf. Ebenso aber macht die Reinheit es erforderlich, daß das Verhalten des Bewußtseins selbst zur genauen Ausprägung und Auswertung kommen muß. Ohne sie würde die Reinheit der Erzeugung ihren Anfang gar nicht finden können.

Eine Voraussetzung freilich darf bei dieser Unterscheidung zwischen Verhalten und Erzeugung nicht außer Beachtung, und auch nicht zur geringsten Abschwächung kommen: das Verhalten muß immer den methodischen Typus der Grundlegung auf sich nehmen und bewahren. Damit ist zum mindesten auch gesichert, daß die Beziehung auf den zu erzeugenden Gegenstand unverlierbar bleibt. Jetzt aber gilt es, den methodischen Grundgedanken durchzuführen, daß alle systematische Gesetzlichkeit nichts anderes ist und sein kann als Grundlegung. Die Vorurteile, sowohl die positiven von den unverbrüchlichen Gesetzen in historischen Meisterwerken, wie die negativen von der künstlerischen Omnipotenz der individuellen Willkür, sie alle mit allen ihren so mannigfaltigen Wendungen werden erst an-

tiquiert werden, wenn der Grundgedanke aller Platonisch-kritischen Philosophie zum Gemeingut der wissenschaftlichen Erkenntnis geworden sein wird: daß alle Gesetze nur Grundlegungen sind, nur Grundlegungen sein können. Dieser Satz ist der Grundsatz aller idealistischen Methodik, und daher auch alles wahrhaften Idealismus und Rationalismus. Die Grundlegung ist das Kriterium der Vernunft.

Das also ist jetzt die Frage, ob das Verhalten des Bewußtseins, als Einheit seiner für das ästhetische Problem in Frage kommenden Vorgänge, als eine Grundlegung nachweisbar wird. An diesem Kriterium wird auch der Unterschied dieser kritischen Erwägungsweise von der sogenannten Psychologie ersichtlich. Nicht um Beschreibung und Beleuchtung, und wie man die gesamte Analyse sonst benennen mag, handelt es sich hier; nicht auf sie wird abgezielt, und nicht auf die Einheit, welche in jener Mannigfaltigkeit von Vorgängen herstellbar wäre; sondern auf ein Sondergebiet des Bewußtseins ist es abgesehen, um seine Einheit, um die Gesetzlichkeit zu erzeugen, welche jenes Sondergebiet zur Auszeichnung bringt. Die Psychologie würde es eigentlich immer mit der Einheit des Gesamtbewußtseins zu tun haben; hier aber handelt es sich um die ästhetische Einheit des Bewußtseins, um die Einheit des Bewußtseins in Richtung auf das ästhetische Problem: in Gemäßheit der Grundlegung eines ästhetischen Verhaltens des Bewußtseins.

Darauf also kommt es an, ob die Grundlegung auf das ästhetische Problem, auf das Verhalten des Bewußtseins für die ästhetische Einheit des Bewußtseins in methodischer Genauigkeit angewendet werden kann. Die Grundlegung ist das Kriterium. Und wenn aller autoritativen Objektivität gegenüber mit dem scheinbar subjektiven Verhalten des Bewußtseins der Versuch gewagt werden soll, so muß dieser Gesichtspunkt als Grundlegung sich verwerten lassen können. Keinerlei andere Voraussetzungen dürfen uns dabei von der nüchternen Strenge dieser Methodik ablenken.

Es würde nichts helfen, wenn man gegenüber der Objektivität des schönen Gegenstands die Subjektivität

des Verhaltens bei der e r h a b e n e n Natur stellen wollte. Es würde auch nichts helfen, wenn man sich auf die n a i v e, oder die s e n t i m e n t a l e Denkweise des künstlerischen Bewußtseins beziehen wollte, oder auf die k o m i s c h e, oder die t r a g i s c h e Art im Verhalten des Bewußtseins. In allen diesen Bestimmungen wird das ästhetische Problem immer schon in seiner Lösung vorausgesetzt, so daß es danach e i n t e i l b a r wird. Diese Art von subjektivem Verhalten kann nicht als Grundlegung dienen; sie nimmt die materielle Lösung des Problems vorweg, dessen Möglichkeit sie begründen soll. Die Methodik der Grundlegung fordert eine ganz andere Art der Bestimmung des Bewußtseins in seinem für das ästhetische Problem, für die ästhetische Gesetzlichkeit in Frage kommenden Verhalten.

Das Bedenken gegen die Anwendbarkeit der Grundlegung auf das Verhalten des Bewußtseins gründet sich nicht nur auf den Zweifel an der Anwendung der Grundlegung auf den Begriff eines subjektiven Vorgangs. Zunächst freilich scheint dieser Zweifel den hauptsächlichen Grund zu bilden. Wie kann man die Methodik der Grundlegung anders anwenden als auf die Erzeugung eines Gegenstands? Wie kann man sie anwenden auf die Erzeugung eines Verhaltens des Bewußtseins, mithin auf die Erzeugung eines scheinbar lediglich subjektiven Verhaltens? Was soll dabei herauskommen? Vielmehr was soll dabei erzeugbar werden? Was kann es anderes sein als das subjektive Verhalten selbst, wenn doch der Gegenstand dabei zurücktreten soll?

Indessen diese Antwort, diese weitere Frage ist eine Entgleisung. Was dabei erzeugt werden soll? Darauf ist strikt zu antworten: die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins. Man wird sagen: sie ist ja die Grundlegung selbst, wie die Gesetzlichkeit immer nur Grundlegung sein kann. Damit aber hat man das richtige Geleis wieder gefunden. Wenn das Verhalten des Bewußtseins als Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins nachweisbar werden kann, so erweist sich damit die Anwendbarkeit der Grundlegung auf das Verhalten des Bewußtseins. Es erweist sich damit die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins als Inhalt der Grund-

legung, und es hören damit sowohl die Inhalte der Kunstwerke, wie die hergebrachten angeblichen ästhetischen Begriffe auf, als der allein zu erzeugende Inhalt der Grundlegung zu gelten. Um die Gesetzlichkeit handelt es sich. Sie allein ist der echte Inhalt. Alle sonstigen Inhalte sind relativ und sekundär; sie sind nicht die unmittelbaren Erzeugnisse der Grundlegung. An dem subjektiven Verhalten des Bewußtseins allein bewährt sich die Methode der Grundlegung, wenn anders die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins ihr reines Erzeugnis, ihr alleiniger Inhalt ist.

Jetzt aber entsteht eine andere große Frage: kann die ästhetische Gesetzlichkeit in solcher scheinbaren Subjektivität des Verhaltens begründet werden? Von der Logik her wissen wir, daß reine Gesetzlichkeit nur in den reinen Kategorien formulierbar wird. Diese reinen Begriffe und Urteilsarten aber objektivieren sich in den Zusammenhängen und in den Einzelerscheinungen der Naturkörper. In analoger Weise vollzieht sich diese notwendige Objektivierung der Sittengesetze in den sittlichen Einrichtungen der Völkergeschichte. Hier aber sollen wir nicht an die Objektivierungen denken dürfen, deren das ästhetische Problem in den Kunstwerken habhaft werden kann, sondern allein und ausschließlich an das Verhalten des Bewußtseins in dem fraglichen Falle.

Diese Annahme scheint im Widerspruch zu stehen mit aller sonstigen Methodik der Gesetzlichkeit. Wie kann der Gedanke Platz greifen, daß die ästhetische Gesetzlichkeit in reinen Grundformen zur Objektivierung kommen soll, wenn sie nur in der Subjektivität des Verhaltens zu Grunde gelegt werden darf? Wenn aber die gesuchte ästhetische Gesetzlichkeit nicht in solchen reinen Formen formulierbar werden könnte, so würde ihre Gesetzesbedeutung vernichtet. Und doch hat sich dieser Rekurs auf das Verhalten als notwendig erwiesen. Denn sonst werden die Gespenster objektiver Gesetze für den Geschmack unüberwindlich. Das ist die große Alternative. Bleiben wir auf der Spur der Grundformen, so geraten wir in die Skylla der autoritativen Vorschriften. Begeben wir uns aber auf die schiefe Ebene des subjektiven Verhaltens, so bedroht uns die Charybdis, daß wir des Cha-

rakters der Gesetzlichkeit verlustig gehen, und somit das Problem der ästhetischen Gesetzlichkeit durch den innern Widerspruch dieser Gesetzlichkeit vernichten. Gesetzlichkeit muß auf Gesetze abzielen. Ohne die Objektivierung in Gesetzen kann sich keine ästhetische Gesetzlichkeit durchführen.

Unser Problem, unsere Grundlegung muß mithin dahin gerichtet werden, daß in der zunächst subjektiven Fassung des Verhaltens die Objektivierung der Gesetzlichkeit, also auch die Entfaltung der Gesetzlichkeit in Gesetzen sich entwickeln kann, wie sie freilich so durchaus sich vollführen muß. Aber die Eigenart der ästhetischen Gesetzlichkeit könnte es erfordern, daß auch die Gesetze, in denen sie sich zu entfalten hat, von anderer methodischer Art werden, als die logischen und selbst auch die ethischen Gesetze je ihrer methodischen Art nach zu denken sind. Und es würde sich diese Eigenart zu erweisen haben aus der Eigenart des Verhaltens des Bewußtseins, welche hier als Grundlegung dient.

Nicht also der Typus des Gesetzes überhaupt kann uns verloren gehen; dann müßte freilich auch die Gesetzlichkeit selbst verschwinden; aber gemäß der Eigenart dieser Gesetzlichkeit werden auch die Gesetze und reinen Grundformen, die hier erzeugbar werden, ihre methodische Eigenart ausprägen. So fordert es der systematische Charakter der ästhetischen Gesetzlichkeit. Ihre Gesetze müssen unterschieden sein von denen der Logik und von denen der Ethik; sie müssen ihre eigene Art von Gesetzlichkeit haben.

Es sind mithin zwei schwierige Fragen, die sich hier zusammendrängen. Erstlich ist es die Frage nach der Möglichkeit einer andern Art von Gesetzlichkeit, da doch die beiden ersten Arten der Gesetzlichkeit als Grundbedingungen in der gesuchten neuen Gesetzlichkeit enthalten sein, und enthalten bleiben müssen. Sodann aber geht die Frage von der Gesetzlichkeit zurück auf die Möglichkeit einer neuen Art von Bewußtsein, in der doch wiederum, der Bedingung der Gesetzlichkeit zufolge, die beiden ersten Arten des Bewußtseins ebenso enthalten sein und enthalten bleiben müssen. Es will scheinen,

als ob auch die Bedeutung des Bewußtseins, als eines subjektiven Verhaltens, aus dieser Schwierigkeit nicht herauskommen ließe. Denn welche andere Art von Verhalten des Bewußtseins läßt sich erdenken neben denjenigen bei der Erkenntnis und bei dem Willen? Wiederum bleibt ja auch für das neue Verhalten die Bedingung in Kraft, daß die beiden ersten Arten des Verhaltens seinen eigenen Inhalt beständig mitbilden müssen.

Die Frage läßt sich noch mehr verallgemeinern. Alle Reiche des Bewußtseins scheinen durch die alte Unterscheidung von Erkenntnis und Willen vergeben. Die Teilung scheint vollendet zu sein, sei es in bezug auf das subjektive Verhalten des Bewußtseins, sei es gar in bezug auf die reine, Gesetz und Gegenstand erzeugende Tätigkeitsweise des Bewußtseins Wiederum verstärkt sich der Zweifel durch die Bedingung, daß in dem gesuchten neuen Reiche des Bewußtseins die alten Provinzen nicht vernachlässigt, nicht verödet werden dürfen, daß sie in ihm einheimische Glieder der neuen Verfassung bleiben müssen.

Daher erklärt sich in den Versuchen, das ästhetische Bewußtsein zu bestimmen, sowohl einerseits das Stehenbleiben besonders bei der Erkenntnis, allenfalls auch mit Hinzunahme der Sittlichkeit in den Willensrichtungen der Kunst, als auch andererseits das Rekurrieren auf vage Termini, wie Persönlichkeit, Individualität — selbst der Genius verliert hierbei die methodische Bedeutung, welche Kant dem Genie zuerteilt hatte — wie endlich auch die Zufluchtnahme auf ein subjektives Verhalten des Bewußtseins, wie im Vergnügen und Genuß, oder in der instinktiven Willkür des Kunsttriebes. In allen diesen Wendungen verrät sich die Verlegenheit bei dem Suchen nach der neuen Bewußtseinsart. Der Trotz in dem Stichwort: l'art pour l'art hängt mit dieser Verlegenheit unverkennbar zusammen.

7. Die subjektiven seelischen Qualitäten.

Nun ist aber schon in der griechischen Philosophie zugleich mit der Erkenntnis, und noch vor der Auszeichnung

des Willens, gerade bei dem begrifflichen Ringen um diese Auszeichnung ein Doppelterminus entstanden, den man wohl für eine besondere Art des Bewußtseins hätte nehmen können, nämlich Lust und Unlust.

Es läßt sich verstehen, daß dies unterblieben ist; denn unter dieser Devise kämpfte die Sophistik. Wie sie das Sein und die Erkenntnis bestritt, ebenso auch leugnete sie jede andere Richtung, welche der Begierde Widerstand entgegensetzen könnte. Die Begierde aber könnte immerhin noch als eine seelische Aktivität erscheinen, und da sie bisweilen auch auf etwas Geziemendes geht, so könnte man einen objektiven Beweggrund auch in ihr noch vermuten. Diese Beschönigung wird aber dadurch abgewiesen, daß die Begierde selbst abhängig gemacht wird von Lust und Unlust.

Wie werden nun diese Lust und Unlust psychologisch klassifiziert? Darüber besteht Unklarheit in der antiken Terminologie. Während die Denktätigkeit und die des Begehrens als sogenannte Teile oder besser Arten der Seele zur Auszeichnung kommen, werden Lust und Unlust durch einen Terminus bestimmt, der an sich eine viel allgemeinere Bedeutung hat, und erst durch diese Beziehung auf Lust und Unlust eine Sonderbedeutung erlangt, nämlich die des Affekts.

Der Wortbedeutung des Pathos nach bezieht er sich auf die seelische Einwirkung überhaupt, daher also auch auf das Bewußtsein der Erkenntnis in der Empfindung und Wahrnehmung. Jetzt aber soll er nur zur Grundlage der Begierde gemacht werden. So wird der Affekt von der Begierde unterschieden, der er aber besonders zugeordnet bleibt. Schon hieraus wird die Unselbständigkeit ersichtlich, welche von ihrem Ursprung her Lust und Unlust anhaftet. Sie sollen zwar die Begierde selbständig machen; aber als Urquell der Begierde werden sie zu dieser in Relation gesetzt, so daß ihnen die Fähigkeit benommen wird, eine eigene Richtung des Bewußtseins zu bilden, geschweige eine solche, durch welche ein eigener Inhalt rein erzeugbar würde. Lust und Unlust, als Affekte und als Quellen der Begierde, bleiben

auf die Begierde und ihre Inhalte angewiesen. Einen reinen Gegenstand kann es für sie nicht geben.

Es ist ein lehrreiches Symptom für die Abhängigkeit, welche für die Psychologie von den systematischen Disziplinen der Philosophie überhaupt besteht: daß mit diesen alten Affekten von Lust und Unlust eine Veränderung angebahnt werden konnte in einer Zeit, welche auf die Selbständigkeit der Ästhetik hinsteuerte, in welcher diese Selbständigkeit sich zu formulieren begann. Wir haben den Einfluß Winckelmanns hierfür schon beachtet. Durch seine Begriffe des Ideals und der Schönheit der Linie und der Zeichnung ist seine Einwirkung auf die Entstehung der Ästhetik, als einer systematischen Disziplin, gerichtet, wie Kant sie danach als solche begründete. Sein Einfluß wird aber auch unverkennbar in den psychologischen Analysen der Künste, welche die deutsche Aufklärung mit der englisch-französischen Philosophie verbanden.

Für Moses Mendelssohn bewährt sich hier ganz besonders seine innige Verbindung mit Lessing; nicht nur mit dem Kritiker, sondern auch mit dem Dichter. Aber freilich ist es besonders das Problem des Laokoon, bei welchem die Mitwirkung des Freundes für Lessing in beträchtlicher Weise fruchtbar wird. Die Zusätze zum Laokoon in der Hempelschen Ausgabe verbreiten Licht darüber. Und es ist bedeutsam, daß es gerade diese Grenzfrage der Kunstarten war, bei welcher die Tat Lessings entscheidend wurde. Denn die Tiefe des ästhetischen Problems läßt sich erst an den Grenzfragen hinlänglich ermessen. Hier erst wird der Gedanke erweckt, daß es durchaus eine neue, eigene Art des Bewußtseins sein müsse, welche das Künstlerische zu verwalten hat, während die bildenden und die redenden Künste, eine jede für sich allein, allenfalls noch der Erkenntnis oder dem Willen zugewiesen bleiben könnten. Wie kann sich aber an den Grenzen jede dieser Bewußtseinsarten nach der für sie jenseitigen Richtung entscheiden? Muß hier nicht eine neue Bewußtseinsart eintreten? Muß sie nicht gefordert werden?

Es ist daher verständlich, daß Mendelssohn sogleich auf das Bewußtsein überhaupt Bezug nahm, auf „die Vollkommenheit aller Seelenkräfte“. Auf die Vollkommenheit kommt es hierbei nicht an; sie ist der allgemeinen Terminologie bei Leibniz und Wolff entnommen, der ja auch der wichtige Begriff der Proportion schon angehört, den Kant ausgestaltet. Aber daß „alle Seelenkräfte“ hier in Anspruch genommen werden, das ist der entscheidende Gesichtspunkt. Diese Rücksichtnahme auf die Totalität der Seelenkräfte ist wichtiger, als was Mendelssohn sonst für die Einführung der neuen Bewußtseinsart geleistet hat.

In den Morgenstunden schon hat er ausdrücklich ein drittes Seelenvermögen neben Erkenntnis und Begehren eingeführt: „das Billigen, den Beifall, das Wohlgefallen der Seele“. Und er bezieht dieses neue Seelenvermögen auf die Schönheit von Natur und Kunst, mithin zeichnet er es als das ästhetische Wohlgefallen der Seele aus. Damit aber empfängt die neue Bewußtseinsart wieder eine andere Richtung; von der auf die Totalität der Seelenkräfte wird sie zurückgelenkt auf die alten Affekte von Lust und Unlust. Denn das Wohlgefallen klingt doch unverkennbar an die Lust an in dem Wohl des Gefallens.

Dieser Anklang, dieser Mitklang sollte auch gar nicht vermieden werden. Nannte Mendelssohn doch auch vielfach Vergnügen, was er mehr nach der objektiven Seite gewendet hier Wohlgefallen und Billigung nennt. Das Vergnügen war in der Tat der Keim dieses neuen Gedankens. Freudigkeit sollte vor allem das ästhetische Bewußtsein sowohl der Natur wie der Kunst gegenüber charakterisieren. Und wenn Erkenntnis und sittlicher Wille unwillkürlich mit dem neuen Bewußtsein in Verbindung gehalten wurden, so war auch für sie diese Freudigkeit mitbestimmend. Hatte doch Plato selbst besonders im Hinblick auf die Erkenntnis reine Lüste anerkannt. So scheint es zunächst, daß man an Lust und Unlust keinen Anstand zu nehmen habe für das ästhetische Wohlgefallen. Dennoch aber bildet die Komplikation mit ihr die eigentliche Schwierigkeit im ästhetischen Problem.

Erstlich wird so der Schein erregt, als ob die Lust das Hauptmoment im ästhetischen Bewußtsein zu bilden hätte. Und doch dürfte es nicht einmal für das reproduktive Genießen die Hauptsache und der Hauptfaktor sein, gar nicht aber für das Schaffen. Dennoch wird auch in unserer Zeit vielfach dieses Moment als fundamental festgehalten, wenngleich man damit vielleicht nur dem banausischen Pochen auf den Inhalt die technische Spitze bieten möchte. Immerhin bleibt damit die Unklarheit und die Schlüpfrigkeit bestehen, welche von jeher den Begriff der Lust umzogen hat.

Es ist vornehmlich jedoch das systematische Bedenken, welches gegen die Lust erhoben werden muß. Wenn sie geeignet sein soll, die neue Bewußtseinsart hinlänglich zu bestimmen, so würde sie nichts Neues bringen, und daher keine systematische Eigenart bezeichnen können. Denn jede Tätigkeit der Erkenntnis wird von Lust begleitet, und auch dem Willen kann es nicht gelingen, sich gänzlich von ihr abzulösen. Darauf beruhen ja die Schwierigkeiten für das Verständnis des reinen Willens.

Dennoch aber ist in Lust und Unlust ein Moment enthalten, dessen man nicht entbehren, auf das man nicht verzichten kann, wenn die neue Bewußtseinsart zur Entdeckung kommen soll. Wir wissen ja, daß wir sie als ein subjektives Verhalten zu ermitteln haben. Dieses innere Verhalten des Bewußtseins, abgelöst scheinbar von allem Inhalt — nur scheinbar kann diese Ablösung sein, nur in der Tendenz der Isolierung kann sie bestehen — muß es nicht, in Lust und Unlust eingebettet, aus ihnen heraus sich entfalten?

Trotz aller seiner prinzipiellen Abweisung von Lust und Unlust für den Willen hat K a n t sie dennoch für das neue ästhetische Bewußtsein daher aufnehmen müssen, wenngleich er sie als „L e b e n s g e f ü h l" hier einbürgert. Auch das Lebensgefühl aber hat sinnliche Allgemeinheit; es entspricht daher noch gar nicht der Neuheit der ästhetischen Bewußtseinsart. Indessen ist es erstlich ein universelles Vermögen, weist also auf die Totalität der Seelenkräfte hin, dann aber hat es vor allem den Vorzug, daß es an und für sich von allem Inhalt entladen ist: daß es das subjektive

Verhalten daher zu bezeichnen besonders geeignet ist. Es soll jetzt der Gedanke auf das Absehen vom Inhalt gerichtet werden. Nur durch diese Abstraktion vom Inhalt kann die reine Erzeugungsweise des neuen ästhetischen Inhalts möglich werden.

Das innere Verhalten des Bewußtseins in sich selbst, das Verharren in sich, das sich Zurückziehen auf die eigene Tätigkeit, das Ruhen und Beruhen in dieser Tätigkeit, das sich Genügen in diesem eigenen Verhalten, ohne über sich selbst hinauszugehen und hinauszustreben, um außerhalb des Eigenen der in sich beruhenden Tätigkeit einen Gegenstand als Inhalt gewinnen zu wollen, sei es für die Erkenntnis, sei es für den Willen, diese Autarkie allein kann zur Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins, zur Entdeckung und zur Beglaubigung seiner Neuheit und Eigenart hinführen. Unter allen Modifikationen des Bewußtseins dürfte es keine andere geben, welche diese durchgreifende Unabhängigkeit von allem Inhalt so trotzig kenntlich macht, wie Lust und Unlust.

Auf allen Inhalt, auf den Inhalt aller Art sind sie bezogen. Dennoch aber von allem Inhalt derart unabhängig, daß kein Inhalt imstande ist, das Unsägliche zu bestimmen, das Lust und Unlust verkünden. Wenn zur Entdeckung der neuen Bewußtseinsart kein anderer Weg gegeben war, als den das innere subjektive Verhalten bezeichnet, so war es unumgänglich, daß auf dem Wege von Lust und Unlust allein dieses Ziel erstrebt werden konnte. Wenn dieser Weg sich später als ein Umweg, sogar als ein Schleichweg herausstellen sollte, so mußte er doch begangen werden. Es gab keinen unmittelbareren Zugang. Und trotz seiner Winkelzüge kann er von der systematischen Heerstraße selbst nicht gänzlich ausgeschaltet werden.

Lust und Unlust wurden, wie wir sahen, als Affekte von der Erkenntnis und der Begierde unterschieden. Und der Affekt ist ja eigentlich ein universeller Ausdruck für das sinnliche Element der Erkenntnis sowohl, wie der Begierde. Es wurde aber durch den Affekt diejenige Charakteristik vorbereitet, welche das erwachende Problem der Ästhetik forderte. Lust und Unlust wurden jetzt dem Sammel-

begriffe der Affekte entrückt: in ihnen erstand eine neue Art des Bewußtseins, und zwar als das ästhetische Bewußtsein; in ihnen erstand *das neue Seelenvermögen des Gefühls*. Als ästhetisches Bewußtsein ist die neue Bewußtseinsart des Gefühls entstanden.

Bei dieser Entstehung des Gefühls, als eines besondern Seelenvermögens — es ist ja heutzutage nicht mehr erforderlich, an diesem Ausdruck den Anstoß zu nehmen, der sich in *Herbarts* Polemik dagegen verdichtet hat — sind *zwei* Momente zu unterscheiden. 1. Lust und Unlust als Charakter und *Inhalt des Gefühls*. 2. Die *Totalität der Seelenkräfte*, gleichsam als die *psychologische* Natur und Betätigungsweise.

Beide Momente werden durch das *Lebensgefühl* vermittelt; denn dieses bedeutet sowohl Lust und Unlust, wie auch jene Totalität. Nun ist aber von diesen Bestimmungen aus noch ein weiter Weg bis zur Fassung des Gefühls, als einer systematischen Bewußtseinsart. Und diese allein begründet den eigentlichen, ernsthaften Unterschied vom Seelenvermögen.

Wie wir hier die Ästhetik nur aufzubauen suchen als eine systematische, durch das System der Philosophie bedingte, so werden wir auch das Gefühl nur als systematisches Gefühl zu bestimmen haben. Das will sagen: auf Grund der systematischen Methodik wird allein das Gefühl zu einer reinen Bestimmung kommen können. *Auf dieser systematischen Methodik beruht der Begriff des reinen Gefühls, als des eigenartigen ästhetischen Bewußtseins.*

Das reine Gefühl muß sonach im Unterschiede von den sonstigen Bedeutungen des Gefühls zur Untersuchung und zur Feststellung kommen. Aber hier erhebt sich wiederum eine große Schwierigkeit. Die geforderte Unterscheidung zwischen dem reinen Gefühl und sonstigem Gefühl muß nicht minder auch den *Zusammenhang* zur Beachtung und zur Klarheit bringen, der zwischen dem reinen ästhetischen Gefühle und den sonstigen Gefühlsmomenten bestehen dürfte. Wir werden zu erörtern haben, daß dieser Zusammen-

hang nicht nur als eine allgemeine Möglichkeit zu denken ist, sondern daß er aus der Begriffsbestimmung des reinen Gefühls selbst folgt.

Es ist zwar eine Tatsache unseres Erlebens, daß Empfindungen und Affekte unser ästhetisches Bewußtsein anregen. Diese Anregungen und Erregungen aber sind, als mitwirkende Veranlassungen, methodisch zu unterscheiden von der Eigenart des reinen ästhetischen Gefühls. Die Begriffsbestimmung des letztern erfordert jedoch neben der Unterscheidung die Feststellung des Zusammenhangs des reinen Gefühls mit den Gefühlsaffekten.

Wiederum entsteht hier die Frage, ähnlich wie bei der Möglichkeit des neuen ästhetischen Bewußtseins: welcher Art kann dieses ästhetische Gefühl sein, wenn es ebensowenig, wie mit den Vorstufen der beiden ersten Bewußtseinsarten, auch nicht zusammenfallen darf mit den sinnlichen Gefühlen aller Art? Soll das gesuchte Gefühl etwa, als reines, ein geistiges Gefühl sein? In solchem Ausdruck könnte keine methodische Leistung erkennbar werden; denn das Geistige ist ja identisch mit Erkenntnis und Sittlichkeit. Mithin kann das reine Gefühl ebensowenig ein geistiges, wie ein sinnliches sein. Der systematische Gesichtspunkt macht sich gegen diese Ausflucht geltend.

Bevor wir zur systematischen Bestimmung des reinen Gefühls schreiten, werden wir daher einen allgemeinen Aufbau des gesamten Bewußtseins zu versuchen haben; denn dieses wird in allen seinen Richtungen Unterströmungen und mehr oder weniger direkte Mitwirkungen beim ästhetischen Bewußtsein vollziehen. Für die herrschende Auffassung der Psychologie wird dabei der Schein entstehen, als ob die systematische Methodik von ihr abhängig würde. Die Illusion ist aber nur die Wirkung der falschen Ansicht von einer Selbständigkeit der Psychologie, als Unabhängigkeit von den systematischen Disziplinen. Wenn man dagegen einsieht, daß die Psychologie vom Denken und Erkennen nichts wissen kann, es sei denn, daß sie durch die Logik darüber belehrt wird; daß sie von dem reinen Willen nichts wissen kann, es sei denn, daß sie durch die Ethik darüber belehrt

wird, dann wird man ebenso erwarten müssen, daß erst das reine Gefühl der Ästhetik der Psychologie Belehrung geben kann über das reine Gefühl. Schon die Ausdrücke des sinnlichen Gefühls und des geistigen Gefühls involvieren diese systematische Abhängigkeit.

Bevor wir nun aber an diesen Aufbau des reinen Gefühls herangehen, werde zuvörderst eine Auseinandersetzung mit Kant nicht umgangen.

8. Kants Grundbestimmungen.

Wir haben gesehen, daß er das Gefühl als Lebensgefühl und als Gefühl von Lust und Unlust bezeichnet. Aber wie Mendelssohn „alle Seelenkräfte", „die Vollkommenheit" derselben anruft, so bezeichnet auch Kant das neue Gefühl als „das ganze Vermögen der Vorstellungen". Die „Vorstellungen" enthalten die Gefahr einer Einschränkung des „ganzen Vermögens" in sich. Es entsteht die Besorgnis, daß nicht alle Seelenkräfte ins Spiel treten könnten. Dieses Bedenken ist begründet. Das ganze Vermögen wird von Kant in das Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Verstand gelegt. Was wird aber dabei aus dem Willen und seinem Gebiete des Sittlichen, das doch sicherlich ebenso das ästhetische Gefühl mitbilden muß, wie das Erkenntnisgebiet? Die Antwort auf diese Frage wird später zu erwägen sein.

Es ist sehr wohl verständlich, daß Kant bei der Entdeckung des ästhetischen A priori vorab auf die Festlegung des intellektuellen Fundaments bedacht sein mußte; aber für das Fundament selbst bedarf die intellektuelle Begründung der Ergänzung durch das Moment der Sittlichkeit. Und diese Ergänzung ist schon für die Bestimmung des reinen Gefühls unentbehrlich.

Kant bezeichnet das Gefühl als „die Empfindung der sich wechselseitig belebenden Einbildungskraft in ihrer Freiheit und des Verstandes in seiner Gesetzmäßigkeit". So treten nur Einbildungskraft und Verstand in ein wechselseitiges

Verhältnis. Und wir wissen bereits, daß die Einbildungskraft bei Kant ein eminenter Faktor innerhalb der Erkenntnistätigkeit ist. Dieses intellektuelle Verhältnis schränkt daher sogleich die Eigenart des Gefühls ein, welches unter der Hand zur „Beurteilung" wird, nämlich des Gegenstandes, nach der Zweckmäßigkeit seiner Vorstellung für die Beförderung des „freien Spiels" der Erkenntnisvermögen.

Es sind mithin d r e i Momente bei dieser Bestimmung in Wirksamkeit gekommen: 1. Das Gefühl. 2. Die B e u r t e i l u n g einer Zweckmäßigkeit. 3. Diese Z w e c k m ä ß i g k e i t selbst, als freies Spiel der Erkenntnisvermögen. Alle diese Momente betreffen den Zusammenhang und die Unterscheidung von Erkenntnisbewußtsein und ästhetischem Bewußtsein. Die Unterscheidung ist wichtig und erfolgreich genug. Das ästhetische Urteil subsumiert nicht unter einen Begriff. Dennoch aber bleibt dieses neue Gefühl ein Urteil, eine Beurteilung der Zweckmäßigkeit.

Auch der Gesichtspunkt der Z w e c k m ä ß i g k e i t hat die wichtigsten Folgen. Sie wird erkannt als „die subjektive formale Bedingung eines Urteils überhaupt". Und diese Bedingung wird ausgeführt zum „Prinzip der allgemeinen M i t t e i l b a r k e i t". Aber so sehr und so prägnant dadurch das ästhetische Gefühl universalisiert wird, so wird es dadurch nur um so genauer und fester intellektuiert. Die ästhetische Zweckmäßigkeit wird so zu einer logischen, und zwar zur V o r a u s s e t z u n g a l l e s D e n k e n s überhaupt, sofern es die Mitteilung zum immanenten Zweck hat. Dennoch aber wurde hieraus die Konsequenz unaufhaltsam, die in der Loslösung des ästhetischen Urteils von der Subsumtion unter einen bestimmten Begriff begründet wurde. Die Subsumtion bei dieser Art von Urteil bezieht sich jetzt n i c h t a u f e i n z e l n e B e g r i f f e, sondern sie wird zum Problem gemacht z w i s c h e n d e n b e i d e n V e r m ö g e n, die in Frage gekommen sind, zwischen Einbildungskraft und Verstand. Immer aber bleibt die Beurteilung für diese Subsumtion bestimmend; sie wird auf die Erwägung gerichtet: „sofern das erstere in seiner Freiheit mit dem letztern in seiner Gesetzmäßigkeit zusammenstimmt". Der Subsumtion wird damit

ein neuer Inhalt gegeben, und ebenso auch der Zweckmäßigkeit und dem freien Spiele.

So tritt ein viertes Moment für den Begriff des Gefühls ein: die Zusammenstimmung, als nähere Bestimmung der Zweckmäßigkeit.

Durch diese Zusammenstimmung aber wird das Gefühl von der intellektuellen Grundlage abgelenkt, und auf Lust und Unlust hin zur Ausweichung gebracht. Zweckmäßigkeit ist Sache der Beurteilung; Zusammenstimmung klingt an Lust und Unlust an. Damit resultiert auch erst das Spiel als freies Spiel. Diese Freiheit, wie diese Zusammenstimmung, resultiert in der Lust. Die Lust am Schönen ist wedei eine Lust des Genusses, noch einer gesetzlichen Tätigkeit, auch nicht der voraufgehenden Kontemplation nach Ideen, sondern der bloßen Reflexion. Die Reflexion aber ist nur auf das Spiel der Vorstellungskräfte bezogen.

Der Satz lautet weiter: die Reflexion begleitet die Lust „durch ein Verfahren der Urteilskraft, welches sie auch zum Behuf der gemeinsten Erfahrung ausüben muß". Wie bei dem Prinzip der allgemeinen Mitteilbarkeit, ist Kant auch hier bemüht, die begleitende Reflexion als ein allgemeines Verfahren der Urteilskraft zu beleuchten; dennoch aber wird die Spezialisierung dabei nur um so prägnanter. Hier geht dieses Verfahren nur darauf aus, „die Angemessenheit der Vorstellung zur harmonischen Beschäftigung beider Erkenntnisvermögen wahrzunehmen, d. i. seinen Vorstellungszustand mit Lust zu empfinden". So wird die Lust selbst als das Verfahren der Urteilskraft bestimmt. Denn sie ist ja das Sympton der Zusammenstimmung, zu welcher die Zweckmäßigkeit sich präzisiert hat. Sie ist das Verfahren der Urteilskraft, jene Angemessenheit der Vorstellung zum harmonischen und deshalb freien Spiele der Erkenntnisvermögen zum Inhalt des Bewußtseins zu machen, diesen Inhalt zu erobern und in ihm eine neue Wurzelkraft des Bewußtseins festzugraben. Solche grundlegende Bedeutung hat die Zusammenstimmung.

Indessen die Zusammenstimmung hat ihr Widerspiel. Ihrer Zweckmäßigkeit gesellt sich eine Zweckwidrigkeit. So

gesellt sich hier zum Schönen das Erhabene. Aber diese Koordination ist nicht allein die formale Folge von der Zweckmäßigkeit und der Zusammenstimmung. Die Einschränkung auf die Erkenntnisvermögen kann nicht ohne Bedenken bleiben.

Schon die Unterscheidung der Lust des Gefühls von der „vernünftelnden Kontemplation nach Ideen" spielt hinüber auf das Gebiet des Sittlichen. So konnte es auch nicht ausbleiben, daß Kant nicht allein beim Erhabenen, sondern schon beim Schönen auf die Mitwirkung der sittlichen Erkenntnis Rücksicht nehmen mußte „Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlichen, und nur in dieser Rücksicht gefällt es, mit einem Anspruch auf Jedermanns Beistimmung". Nur in der sittlichen Rücksicht also soll dem Schönen der Wert einer apriorischen Geltung zustehen? Damit aber würde ja das ästhetische A priori in das ethische A priori aufgehoben. Und nur „Symbol" soll das Schöne sein? Damit wird ihm ja aber der Eigenwert eines Inhalts entzogen, und somit der Eigenwert des ästhetischen Inhalts aufgehoben.

In diese verhängnisvolle Konsequenz wird Kant getrieben, indem er hinterher auf die Sittlichkeit diejenige Rücksicht zur Bestimmung des Schönen nehmen muß, die er bei der Grundlegung des Gefühls nicht genommen hatte. Das Schöne verschwindet, als eigener Gegenstand: es wird zum Symbol. Wovon auch immer, der Begriff des Symbols stellt einen Gegensatz auf zum Gegenstande in seinem Eigenwerte und seiner Selbständigkeit. Indessen das Sittliche forderte gewaltsam diesen Umsturz. Das Schöne wird zum Symbol des Sittlichen. „Das ist das Intelligible, worauf der Geschmack hinaussieht". Bedenkt man, daß das Intelligible bei Kant gleichbedeutend ist mit dem Ding an sich, so wird jetzt das Schöne herabgedrückt zur Erscheinung und das Sittliche wird ihr Ding an sich.

Oder bedenkt man ferner, daß das Ding an sich gleichbedeutend ist mit der Idee, so droht hiernach dem Schönen ein Doppelwert, ein Doppelsinn. An und für sich ist es ein Einzelgegenstand der Erkenntnis, der Erfahrung, erst vom

Sittlichen aus kann ihm der Wertbegriff der Idee zuwachsen. Wenngleich nun zwar die Idee mit dem Gegenstande und seiner Erkenntnis methodisch zusammenhängt, so wird dieser Zusammenhang gerade durch die Unterscheidung des Sittlichen vom Schönen durchbrochen. Das Schöne muß dahingegen ein vollwertiger Ausdruck seiner selbst sein.

Das S y m b o l wird in Kants Terminologie vom S c h e m a unterschieden. Es bedeutet immer einen grundsätzlichen Mangel in der Anschauung und der Darstellung. Diese Insuffizienz wird aber unvermeidlich, da das Sittliche in der ästhetischen Darstellung zum Vorschein kommen muß, hier jedoch als ein fremdes Problem nachträglich hinzugezogen wird. Dieser Begriff des Symbols bleibt ein Verhängnis für die Ästhetik. Das Schöne muß vielmehr in selbständiger Darstellung der Inhalt des ästhetischen Problems werden.

Daß Kant die Unterscheidung von Schön und Erhaben angenommen hat, möchte auch hauptsächlich hierin seinen Grund haben. Erstlich zog die Zweckmäßigkeit die Zweckwidrigkeit nach sich, und die Zusammenstimmung den Widerspruch. Sodann aber wurde die Tragweite der Subjektivierung dadurch ausgedehnter. Es genügte nicht, das Werk des Genies von dem Einzelobjekt des Kunstwerks zu unterscheiden, und ebenso wenig die Subsumtion des ästhetischen Urteils von der unter einen bestimmten Begriff. Die Subjektivierung, welche für die Bestimmung des Gefühls sich als notwendig erwies, konnte erst durch das Erhabene zur erschöpfenden Ausführung kommen. Das Erhabene liegt überhaupt nicht im Objekt, sondern im Subjekt; daher auch nicht in der Natur, sondern allein i m M e n s c h e n selbst.

Diese Verlegung des Erhabenen in den Menschen ist nur die Folge von der Rücksicht, zu welcher das Erhabene hinterher auf die Sittlichkeit nötigte. Indessen darf auch das Erhabene nicht anders in uns liegen als auch das Schöne, wenn anders beide Momente des ästhetischen Bewußtseins, des ästhetischen Gefühls sein sollen. So hat die Unterscheidung des Erhabenen vom Schönen, welche Kant rezipiert hat, zu einer Befestigung des Grundfehlers geführt, der in der

nachträglichen Verbindung liegt, welche zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen herzustellen er sich gezwungen sah.

Wir müssen jedoch die Einwände gegen Kants Formulierung des ästhetischen Gefühls noch von anderer Seite, unserer systematischen Erwägung gemäß, in Betracht ziehen.

1. Das Gefühl wird bestimmt unter Einschränkung auf die Erkenntniskräfte, bei Ausschluß des Willens. Durch das Symbol kommt das Sittliche hinterher zur Mitberücksichtigung. Wir haben gesehen, daß das Symbol keine Korrektur zu bilden vermag, daß es vielmehr sogar die Beziehung auf die unerläßliche intellektuelle Grundlage abschwächt.

2. Dadurch kommt aber das Sittliche nicht nur hinterher, sondern nebenher, wie zufällig und sekundär zur Nachwirkung. Die Systematik des ästhetischen Gefühls erfordert dagegen, daß es als mitwirkende Bewußtseinskraft im Spiel des ästhetischen Bewußtseins von Anfang an und von Grund aus, wie bis zu seiner Vollendung hin, in Kraft tritt und bleibt. Das Gleichgewicht des ästhetischen Bewußtseins wird dadurch erst herstellbar. Das Gleichgewicht hat ja seinen systematischen Schwerpunkt, in dem allein es beruht und besteht.

Durch diese Mitwirkung des Willens bei der Entstehung des ästhetischen Gefühls wird nicht etwa dem intellektuellen Moment sein angemessener Spielraum entzogen oder eingeschränkt; denn das Urteil der Zweckmäßigkeit vollzieht sich ja ebenso im Willen, wie im Denken der Erkenntnis. Vielmehr wird dem reinen Willen durch seine Ausschließung hier auch sein intellektueller Mitwert gefährdet; und dies rächt sich für die Konstruktion des ästhetischen Gefühls. Denn da Wille und Sittlichkeit dem ästhetischen Gebiete doch nun einmal nicht entrückt werden können, so tritt die Moral von außen her in das freie Spiel der Kräfte ein. Diese Gefahr bildet für die Kunst, wie für das ästhetische Problem der Symbolismus, der den Schwerpunkt in die traditionellen Formen und Gedanken der Sittlichkeit, insbesondere in ihrer religiösen Spezialisierung, für die Kunst und ihre Aufnahme verlegt. So erlangt das Sittliche, anstatt auf ein Maß

seiner Mitwirkung eingeschränkt zu werden, allmählich die unumschränkte Oberherrschaft.

3. Die ausschließliche Heranziehung der intellektuellen Bedingungen tut nicht einmal der Erkenntnis der Natur in ihrer Gesetzlichkeit Genüge, insofern diese intellektuellen Bedingungen an der Zweckmäßigkeit in Vollzug treten. Die Zweckmäßigkeit ist zwar das richtige Erkenntnisprinzip für die hier gesuchte Gesetzlichkeit. Aber sie muß sich auch auf den Willen erstrecken; innerhalb der Erkenntnisvorgänge allein kann sie die Wirksamkeit des ästhetischen Gefühls nicht zur Folge haben. Die logische Zweckmäßigkeit ist zwar die Voraussetzung für die Erkenntnis der Natur in ihrer biologischen Morphologie. Aber diese Natur ist ja noch lange nicht die ästhetische Natur, die Natur als Kunst. Und auch für diese muß die intellektuelle Bedeutung der Zweckmäßigkeit in Kraft treten; auf diesen Zweck hin muß sie ihre Mitwirkung richten.

4. Die Zweckmäßigkeit der Erkenntnisbedingungen geht von der Rezeptivität des ästhetischen Gefühls aus; nicht von seiner Produktivität. Die Ästhetik soll zwar auch dieses zur Erklärung bringen, aber keineswegs von ihm ausgehen. Das Hauptproblem bildet das Kunstschaffen selbst, dessen Nacherzeugung erst das richtige Kunsterleben wird. Für den Künstler kann es nun aber nicht genügen, diese subjektive Zweckmäßigkeit der Harmonie seiner Erkenntniskräfte zu gewahren, und in ihr den Urquell seiner Produktivität zu erkennen. Mit dieser Zweckmäßigkeit in seinem intellektuellen Verhalten allein kann er nicht glauben, das Problem der Natur zu bewältigen, nicht einmal insofern sie in ihrer theoretischen Gesetzlichkeit, als Vorbedingung des Kunstschaffens, zu gelten hat. Dafür müssen vielmehr die positiven Erkenntnisbedingungen selbst in ihren methodischen Werten zu Erfüllung kommen; das Prinzip der Zweckmäßigkeit kann dieser Voraufgabe der Kunst nicht Genüge leisten. Daher kann auch diese subjektive Zweckmäßigkeit, als Gefühl, nicht produktiv werden; nicht zur Produktion befähigen. Und so wird damit auch die ästhetische Reproduktion nicht hinreichend erklärt und begründet.

So läßt es sich verstehen, daß diesem Teleologismus des subjektiven Gefühls gegenüber der sogenannte Verismus auftritt, der in jenem den Idealismus der klassischen Ästhetik bekämpfen zu müssen glaubt. In seiner These liegt die Behauptung, daß durch jene subjektive Methodik, wenngleich sie auf die intellektuellen Tätigkeiten des Bewußtseins eingeschränkt wird, dennoch dem Gegenstande der Erkenntnis der Natur, als dem fundamentalsten Vorwurf der Kunst, nicht die sachgemäße Zurüstung geleistet wird.

In der Tat unterscheidet Kant ja das Ideal von der Normalidee. Und den Kanon des Polyklet setzt er herab gegen das Ideal. Also der Kanon, insofern er gleichsam der Inbegriff der Erkenntnisbedingungen ist, stellt nur eine Vorstufe dar, nur Vorbedingungen des Ästhetischen. Das Ideal erst bringt die Vollendung. Aber auf Grund welcher Zweckmäßigkeit? Entbehrt etwa die Normalidee überhaupt jener Zweckmäßigkeit der intellektuellen Kräfte?

Auch in der Natur unterscheidet Kant das Interesse an ihren Formen von dem intellektuellen Interesse, welches sie erweckt. Dieses intellektuelle Interesse müßte nun eigentlich in jener intellektuellen Zweckmäßigkeit zur Befriedigung kommen. Es findet sich aber in den Stellen in der Kritik der Urteilskraft, welche besonders durch Schillers Anknüpfung an sie bekannt geworden sind, die merkwürdige Konsequenz, daß dieses intellektuelle Interesse als dem moralischen verwandt bezeichnet wird. Also ist es nicht eigentlich ein intellektuelles. Und so wird auch hier die Moral hinterher herangezogen.

Wir sehen jetzt davon ab, daß durch diesen Rekurs des intellektuellen auf das moralische Interesse die Selbständigkeit des ästhetischen Gefühls immer mehr zurückgeschoben, und seine Begründung in der Zweckmäßigkeit der intellektuellen Kräfte in Frage gestellt, oder geradezu aufgegeben wird. Wir beachten jetzt nur die hier vorliegende Gefahr für die Erkenntnis der Natur, als unerläßliche Vorbedingung für alle Kunst. Sie wird herbeigeführt durch die Herabsetzung der Normalidee gegen das Ideal, während die Normalidee

als unerläßliche Vorbedingung des Ideals selbst in vollen Ehren gehalten werden müßte.

Kant steigert diese Geringschätzung der Normalidee in dem Urteil seiner Ironie: man hätte ebenso, wie den Doryphoros des Polyklet, auch die Kuh Myrons zum Kanon machen können. Das Ideal dagegen besteht im Ausdruck des Sittlichen. Wir gehen hier nicht darauf ein, daß die Kunst auch in der Darstellung der Kuh vielleicht nicht gänzlich dem Problem des Sittlichen entrückt sei, wie sie demselben nach der systematischen Grundforderung sich niemals entziehen kann. Vielleicht enthält auch das Tier Ahnungen des Sittlichen für die Kunst. Wir beachten an dieser Ironie nur die Verschärfung des Unterschiedes zwischen Normalidee und Ideal. So wird im Kanon der Kuh die Gesetzlichkeit der Natur vom Ideal ausgeschlossen, weil das Ideal allein Ausdruck desjenigen Inhalts sei, der doch bisher von der intellektuellen Zweckmäßigkeit gänzlich unberücksichtigt blieb. In dieser der systematischen Methodik nicht angemessenen Scheidung von Normalidee und Ideal rächt sich die Ausschaltung des Willens aus der Zweckmäßigkeit des ästhetischen Bewußtseins.

5. Dieses Ideal ist nicht das Ideal der Linie Winckelmanns. Das Ideal der Linie ist das Ideal der Natur; das Ideal für die methodische Erzeugung der Natur in der Linie, als Vorbedingung der ästhetischen Erzeugung der Natur im Kunstwerk. Daher darf das Ideal der Gesetzlichkeit der Natur nicht entfremdet, nicht ihr entgegengestellt werden, so daß es seine Höhe einem andern Begriffe allein zu verdanken hätte. Die Natur in ihrer reinen Gesetzlichkeit darf nicht jenem auf der Sittlichkeit gegründeten Ideal gegenüber zur Norm und zum Kanon erniedrigt werden. Der Kanon darf nicht der Sittlichkeit beraubt; das Ideal nicht der Natur entäußert werden.

Auch hier ist die Konsequenz von Kant nicht vermieden. Er spricht es aus, daß das Ideal „niemals rein ästhetisch sein könne". Damit ist jedoch der ganze Begriff des Ideals, mit dessen methodischer Begründung Winckelmann die Entstehung des ästhetischen Problems herbeigeführt hatte, für

die Ästhetik aufgegeben. Nur wenn das Ideal „rein ästhetisch“ sein kann, nur unter dieser Bedingung kann es als reiner Inhalt des ästhetischen Bewußtseins zulässig sein. Als ein Mischbegriff wird es für die Reinheit des ästhetischen Gefühls unbrauchbar. Das Sittliche, welches aus der intellektuellen Bestimmung des Gefühls ausgeschlossen wurde, bringt jetzt in diesem lediglich im Sittlichen begründeten Ideal das ganze Problem ins Wanken. Die intellektuellen Bedingungen, auf die allein in der ursprünglichen Disposition Rücksicht genommen wurde, werden nun nachträglich in diesem sittlichen Idealbegriffe vernachlässigt und verleugnet. Und so entsteht der Verdacht gegen diesen Idealismus, als Symbolismus, gegen den sich der Verismus zur Wehr setzt.

6. Aber auch das Sittliche selbst wird durch das Ideal, als Ausdruck des Sittlichen, nicht hinlänglich als Vorbedingung anerkannt, noch als Inhalt bestimmt. Der Ausdruck wird ja später zum Symbol. Das Symbol aber ist kein sich in der Darstellung erschöpfender Ausdruck, sondern nur ein andeutender, auszudeutender. Der Ausdruck wird durch das Symbol sonach verengt und beschränkt. Damit aber wird das Sittliche verkürzt und verschränkt. Polyklet soll in seinem Kanon keinen Anteil an diesem Ausdruck haben; denn der Kanon ist nicht das Ideal. Aber das Ideal selbst ist ja nur Symbol, also nicht voller, adäquater Ausdruck. Wir haben die von Kant selbst gezogene Konsequenz schon beachtet, daß das Ideal „niemals rein ästhetisch sein könne“. Damals schien dieser Ausspruch durch die nachträgliche Bevorzugung des Sittlichen vor der Erkenntnis begründet. Jetzt aber wird im Sittlichen selbst die Gefahr erkennbar. Der nur andeutende Ausdruck ist nicht Ausdruck. Die Kunst kann nur den Ausdruck als ihr reines Erzeugnis bezwecken.

Der Widerspruch im Begriffe des Ideals läßt sich auch in anderer Betrachtung erkennen. Die menschliche Gestalt soll nach Kant allein des Ideals fähig sein. Im Kanon des Polyklet ist ja aber die menschliche Gestalt zur Darstellung gekommen. Und doch soll der Kanon kein Ideal sein. So kann denn das Ideal nicht ein reines, aus-

schließliches Erzeugnis der Kunst sein. Womöglich hat erst der Beschauer das Ideal in das Kunstwerk hineinzulegen, also er selbst erst kraft seiner Sittlichkeit das Ideal zu erzeugen. Eine solche Konsequenz schimmert durch den Satz hindurch, daß das Ideal gar nicht rein ästhetisch sei. So wird im Ideal nicht allein die Erkenntnis der Natur, sondern nicht minder auch das Sittliche und sein Quell und Inhalt, der Mensch, in ein falsches Licht und auf eine schiefe Grundlinie gebracht.

An diesem Punkte scheint eine bekannte Einseitigkeit Winckelmanns Kant ungünstig beeinflußt zu haben. Winckelmann hatte das Charakteristische des Ausdrucks von der hohen Kunst ausgeschlossen. Ihm erzeugt die Linie nicht nur methodisch und erkenntnismäßig das Ideal, sondern in der Linie sieht er auch das Bild der Ruhe und den Zug der Hoheit. So wird die Linie ihm zugleich zum methodischen Element des Sittlichen; das Charakteristische aber entfernt sich von dem Grundmaß der Linie; sein Übermaß wird daher zu einem Mißgriff am Sittlichen.

Dieser Paradoxie wollte Kant vielleicht entgegenwirken, indem er durchaus und schlechthin das Ideal zum Ausdruck des Sittlichen machte. Aber wie der Verismus gegen die theoretischen Übergriffe und gegen die Zweckmäßigkeitsformel sich erhob, so wird der Impressionismus verständlich gegenüber diesem Symbolismus des Sittlichen. Das Sittliche selbst ist ein so schwieriges Problem, und alle seine Gestaltungen in Religion und Recht und Staat bilden allenthalben die gefährlichsten Fragezeichen der Kultur: wie sollte der Künstler da für seine Aufgaben und seine Gegenstände sich zurechtfinden können, wenn er von jenem so fragwürdigen Sittlichen immerfort Symbole schaffen soll. Solcher Zweideutigkeit gegenüber wird die Parole verständlich: l'art pour l'art.

7. Bedenken wir, daß mit allen diesen Bestimmungen Ein Problem zur Entfaltung kommen soll: die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins, als Gefühl. Das Gefühl soll zwar nicht lediglich Lust und Unlust bleiben; denn es soll vielmehr das Spiel aller Erkenntnisvermögen werden. Sein Bestand

wird ihm gegeben in dem teleologischen Urteil der Harmonie der Erkenntniskräfte. Die Harmonie ist das einzig Vitale dabei; sie ist der Rest, der von Lust und Unlust übrig geblieben ist. Die Harmonie vollzieht sich aber nur innerhalb des Intellektuellen, nicht zugleich am Willen. Daher verlautet dieses Gefühl mehr als Beifall, denn als Wohlgefallen. Seine intellektuelle Grundlage bleibt in ungeschwächter Nachwirkung.

Indessen genügt für das ästhetische Gefühl nicht einmal das bloße Wohlgefallen: woher sollen die Erschütterungen ableitbar werden, welche die Energie des ästhetischen Bewußtseins erfüllen? Und woraus sollen die Entzückungen quellen, in denen der ästhetische Jubel seine Triumphe begeht? Kann die teleologische Urteilslust der Zweckmäßigkeit als hinlänglicher Urquell gedacht werden für jene unbeschreibliche Mannigfaltigkeit der Erhebungen, welche das ästhetische Gefühl auszeichnet? Auch die Harmonie ist nicht ausreichend. Auch die Disharmonie kann das Fundament nicht breiter machen. Die Harmonie muß vielstimmiger werden, wenn sie das Gefühl als Eigenart des ästhetischen Bewußtseins soll bestimmen können.

8. Der Gegensatz von Harmonie und Disharmonie hat auch die Rezeption des Erhabenen neben dem Schönen begünstigt. Und alle die Momente, welche wir bisher bei der nachträglichen Heranziehung des Sittlichen beachtet haben, kommen ganz besonders nachdrücklich beim Erhabenen zur Geltung. Und hinwiederum soll das Erhabene, wie das Schöne, nur als Inhalt des ästhetischen Gefühls in Betracht kommen.

Hier macht sich nun aber die Qualifikation des Gefühls im Widerspiel von Lust und Unlust spürbar, und zwar nach der Seite der Unlust. Es muß die Frage entstehen, ob es ein methodisch richtiger Weg ist, der Unlust, der Disharmonie, ein solches Eigengewicht, einen solchen Ausschlag einzuräumen im ästhetischen Gefühle. Die Bestimmung kommt beim Erhabenen von dem intellektuellen Verhältnis her, das in ihm sich bildet. Darin liegt ein Erklärungsgrund, aber keine sachliche Rechtfertigung. Und wenn nun vollends

im Erhabenen nichtsdestoweniger das Sittliche mit seiner ganzen bisher verhaltenen Macht hereinbricht, und als Disharmonie zu seiner gewaltigen Wirkung kommt, so erhebt sich von hier aus wieder die Frage gegen das hier angewandte Prinzip der Zweckmäßigkeit, ob es in seinem Widerpart die Probe besteht für seine methodische Richtigkeit. Ist etwa das ästhetische Gefühl ebenso sehr bewährt durch die Zerrissenheit, die es über das menschliche Bewußtsein bringt, wie durch die Harmonie und die Ebenmäßigkeit und den friedlichen Einklang seines Verhaltens?

Und die Frage geht von der Zweckmäßigkeit hinüber nach der Unterscheidung und Trennung des Schönen und Erhabenen überhaupt: ob sie für die Entdeckung und Begründung des ästhetischen Gefühls angemessen und einwandfrei sei; ob die Relativität, welche dadurch gemäß derjenigen in Lust und Unlust, dem ästhetischen Gefühle überhaupt zuerteilt wird, als eine methodisch richtige Grundlage für die Inhalte des Gefühls und somit für den Begriff des Gefühls selbst sich bewähre. So führt die Begründung des Gefühls auf das Urteil der Zweckmäßigkeit auch zur Frage gegen die Unterscheidung von Schön und Erhaben.

9. Das Bedenken gegen die Zweckmäßigkeit verstärkt sich noch tiefer gegen seine Zulässigkeit. Wir haben die intellektuelle Zweideutigkeit, die in ihm steckt, schon mehrfach erwogen. Ein intellektuelles Urteil scheint doch immer jene teleologische Beurteilung zu bleiben. Sie soll das Gefühl vollziehen. Sie soll durchaus nicht Erkenntnis sein, noch solche erzeugen. Es sei zugegeben, daß in diesem Spiel der Zweckmäßigkeit das theoretische Bewußtsein sich in Gefühl verwandele.

Jetzt aber entsteht die neue schwere Frage: kann dieses Gefühl, welches sonach als das Geschöpf einer Verwandlung erkennbar wird, einer Verwandlung, welche das Bewußtsein nicht sowohl an seinen Inhalten, als vielmehr an seinen Tätigkeitsweisen selbst vollzieht, kann das Werk einer solchen Verwandlung gleichbedeutend sein mit der reinen Erzeugung, welche doch das ästhetische Gefühl, seiner

systematischen Bestimmung gemäß, zu bedeuten hat? Lassen wir selbst den Unterschied zwischen dem Werk der Verwandlung und der Erzeugung fallen, so bleibt doch der Widerspruch zwischen der Verwandlung und der reinen Erzeugung bestehen.

Man könnte einwenden, die Verwandlung sei selbst vielleicht reine Erzeugung. Denn sie muß doch bewirkt werden, und vielleicht sei diese Erwirkung die reine Erzeugung. Indessen ist der Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit hiergegen ein Hemmnis. In der Beurteilung der Zweckmäßigkeit liegt die reine Erzeugung, sie ist der Faktor der Verwandlung. Somit ergibt sich erstlich die reine Erzeugung doch nur als ein intellektueller Akt. Aber dies sei nicht weiter urgiert. Dagegen ist eine andere Konsequenz jetzt zu erwägen.

Die teleologische Beurteilung, welche die Verwandlung ins Gefühl, mithin die Erzeugung des reinen Gefühls bewirken soll, macht notwendigerweise dieses zu einer Nachwirkung, zu einem Nachklang. Das dürfte unvermeidlich sein bei dem teleologischen Gesichtspunkt. Er bezieht bei günstigster Deutung das neue Gefühl auf das Spiel der Erkenntnisvermögen, und auf die sich dabei für das Bewußtsein einstellende Zweckmäßigkeit der Harmonie. Man mag diesem neuen Bewußtsein noch so sehr eine aktive Potenz zuerteilen, dennoch erscheint sie nur als eine Resultante jener sich kreuzenden Bewegungen. Die Harmonie erscheint als Resonanz. Diese Identität jedoch widerspricht der ästhetischen Bedeutung der Harmonie, und wenn sie noch so sehr ihrer lediglich physikalischen Bedeutung entsprechen möchte. So wird der neue Einwand vielleicht gerade durch dieses Gleichnis besonders deutlich.

Die Zweckmäßigkeit hebt den schöpferischen Charakter der Aktivität, der für das neue Bewußtsein gefordert wird, nicht prägnant hervor. Die Aktivität allein genügt nicht; die Neuheit und Eigenart wird durch die schöpferische Aktivität bedingt. Diese aber ist nicht in der Zweckmäßigkeit gesichert. Daher wird sie, und die Verwandlung in ihr der reinen Erzeugung nicht gerecht.

Auch hier können wir den Grund des Mangels darauf zurückführen, daß Kant, obwohl er die Kunst als die des Genies begreift, dennoch in der Begründung vorwiegend von der ästhetischen Rezeptivität ausgeht, und nicht von der schöpferischen Aktivität des Künstlers. Das ist der Schatten bei dem Licht der neuen Lehre, daß die Kunst die Kunst des Genies sei. Die systematische Bedingung der Methodik der reinen Erzeugung tritt daher zurück, während doch die neue Art des A priori zur Entdeckung kommen soll. Das Distanzgefühl von der Pedanterie, die das Wunder des Kunstwerks restlos erklären zu können meint, hat die Grenzen der reinen Erzeugung zu eng ziehen lassen. Freilich muß der Künstler selbst bei seiner Arbeit immer wieder auch prüfender Beschauer sein. Dennoch läßt sich aus dem Standort des Genießenden die volle Reinheit des Erzeugens nicht gewinnen.

Noch bei einer andern Unterscheidung von epochemachender Wichtigkeit ist ein Nachteil in dieser Hinsicht entstanden: bei der entscheidenden, lichtbringenden Charakteristik des ästhetischen A priori, als einer subjektiven Gesetzlichkeit. Es gibt kein objektives Gesetz des Geschmacks. Dieser grundlegende Gedanke ist daraus erwachsen. So erst konnte der die neue Bewußtseinsart suchende Gedanke auf das Gefühl hingelenkt werden. Aber diese den Boden der Ästhetik urbar machende Bestimmung setzt dennoch den methodischen Charakter dieses A priori in Gefahr. Diese Subjektivität mag allenfalls passend sein für ein teleologisches Harmoniegefühl: ist sie damit aber auch der methodischen Apriorität überhaupt gewachsen? Genügt auch nur die Apriorität des teleologischen Urteils für die Apriorität der geforderten neuen Bewußtseinsart? Das teleologische Urteil ist bekanntlich keine neue Bewußtseinsart, sondern es schließt sich dem Urteil der Erkenntnis an, und macht sich ihm zugehörig. Immerhin macht sich sogar in diesem Zusammenhange eine Unterscheidung in der Qualität des apriorischen Urteils erforderlich: die zwischen dem konstitutiven und dem regulativen Grundsatz. Hier jedoch soll es sich überhaupt nicht mehr um Er-

kenntnis, sondern um etwas ganz Neues handeln. Diese Neuheit beruht auf der Eigenart, welche allein durch eine der strengen Methodik gemäße reine Erzeugung möglich wird.

10. Hier sehen wir endlich auch den Nachteil wieder, der in der Bestimmung des Gefühls als Lust und Unlust liegt. Der ästhetische Genuß mag allenfalls auf diesem Wege erklärbar werden; die produktive Eigenart der künstlerischen Schöpfung kann dadurch nicht der methodischen Bedingung der reinen Erzeugung gemäß faßbar werden. Man müßte denn den Schwerpunkt in die Unlust verlegen wollen, die als Unruhe immerhin ein treibendes Moment in ihm sein könnte; ein treibendes, aber auch ein schöpferisches?

Die Lust dagegen kann doch wohl immer nur eine Nachwirkung sein. Oder höchstens könnte sie bei ihrer Verwachsenheit mit der Unlust ein Vorstadium des künstlerischen Bewußtseins bezeichnen, etwa wie Schiller eine musikalische Stimmung als seine Disposition zur poetischen Arbeit an sich erprobt haben wollte. Diese Disposition ist aber noch lange nicht mit der reinen Erzeugung gleichzusetzen, wenn selbst sie als Vorbedingung für jene allgemein gelten dürfte. Der Begriff der reinen Erzeugung muß der ganzen Strenge und Sicherheit der apriorischen Methodik gemäß zur Entdeckung und zur Bestimmung gebracht werden, Lust und Unlust, als Harmoniegefühl der Zweckmäßigkeit, sind dieser Genauigkeit nicht gewachsen. Der Begriff des reinen Gefühls muß die neue Art von Reinheit, als die neue Art eines schöpferischen Bewußtseins, zur Erzeugung bringen.

Die Strenge der Methodik ist begründet und wird erfüllbar durch die systematische Bedeutung dieser Methodik. Wie die Kunst eine Eigenart der Kultur darstellt, nicht eine Abart der Erkenntnis, noch auch der sittlichen Kultur, so muß auch eine wahrhafte Eigenart des ästhetischen Bewußtseins für sie gefordert werden; und nur in solcher Entdeckung kann die neue Art der reinen Erzeugung wirksam werden. Das Gefühl ist der Wegweiser in das neue Land. Aber weder Lust und Unlust, noch die Totalität der

Erkenntnisvermögen, noch die teleologische Beurteilung des freien Spiels derselben sind sichere, vor jeder Irreführung geschützte Etappen auf dem Entdeckungswege in das neue Land. Wir müssen andere Schritte versuchen, um dahin zu gelangen; immer aber vom richtigen Wegweiser des Gefühls geleitet, wenngleich nicht schlechthin des Gefühls von Lust und Unlust, noch auch des Lebensgefühls. Welcher Art kann nun das neue Gefühl sein, als reines Gefühl, als reines ästhetisches Bewußtsein?

Nicht also das Gefühl allein darf uns der Wegweiser sein, sondern das reine Gefühl, das Gefühl der reinen Erzeugung des eigenen Inhalts, den die Kunst zum Problem der systematischen Philosophie macht.

Drittes Kapitel.

Die Gesetzlichkeit des reinen Gefühls.

Wenn das Gefühl, als eine neue Art des Bewußtseins, geltend gemacht wird, so wird unverkennbar freilich damit der Zusammenhang mit Lust und Unlust festgehalten; und dies scheint einen unausgleichbaren Widerspruch zur Reinheit des Gefühls zu bilden.

1. Lust und Unlust.

Lust und Unlust dürfen daher nicht schlechthin gleichzusetzen sein mit dem Gefühl. Sie dürfen die Eigenart des Gefühls nicht bestimmen. Sie dürfen den Inhalt des reinen Gefühls nicht bilden.

1. Lust und Unlust sind in der Erkenntnis und im Willen enthalten. Jede Tätigkeit in allen Richtungen des Bewußtseins wird von Lust und Unlust begleitet. Sie wirken schon mit in den Bewegungen des Instinkts, im Geschlechtstrieb, und ebenso auch schon qualifiziert im Rhythmus der Arbeit. Sie könnten daher nur als universelle Faktoren des Bewußtseins auch für das ästhetische angesprochen werden.

Es ist aus dem Gesichtspunkte der Universalität auch zu beachten, daß diese von Lust und Unlust getriebenen Instinkte auch schon in den primitivsten Formen des ästhetischen Bewußtseins zur Mitwirkung kommen. In ihnen entsteht der Tanz, das Singen, die Musik überhaupt, wie andererseits auch die primitivste Plastik der menschlichen Körperformen und der menschlichen Gestalt, wie auch der tierischen überhaupt. Der Zusammenhang von Lust und Unlust mit dem ästhetischen Gefühle wird durch die Instinktbewegungen also nur noch inniger vermittelt. Aber

durch diesen innigern Zusammenhang wird die Reinheit des ästhetischen Gefühls noch mehr in Frage gestellt.

Auch beim Willen, nicht nur bei der Begierde, sind Lust und Unlust im Willensmomente des Affektes mitgegeben: in Heiterkeit und Traurigkeit, in Rührung und Aufregung und Empörung. Diese Affektmomente von Lust und Unlust können daher nicht Zeugen des ästhetischen Bewußtseins sein; sie können nicht seine Erzeuger sein, wenngleich unbestritten bleibt, daß sie im ästhetischen Bewußtsein mitwirken. Welcher Art diese Mitwirkung sei, das ist die Frage. Und diese Frage kann erst aus dem Begriffe des reinen Gefühls zur Lösung kommen. Sie kann aber nicht lösbar werden, wenn die Elemente, deren Art der Mitwirkung problematisch ist, anstatt als in dem Problem des reinen Gefühls enthalten, von vornherein als die unzweifelhaften Grundelemente des Gefühls betrachtet werden, auf denen seine Eigenart beruhe.

Auch für diese Frage muß die Orientierung der Grundfrage entnommen werden: in welchem Verhältnis stehen Lust und Unlust zur Reinheit des ästhetischen Bewußtseins? Ist ihre Wirksamkeit im ästhetischen Bewußtsein als reine Erzeugung bestimmbar? Sie dürfen nicht an sich selber Inhalt zu bedeuten haben. Als solcher könnten sie keine Eigenart feststellen. Ihr positiver Eigenwert ist abhängig zu machen von ihrem methodischen Werte: reiner Erzeugung dienstbar zu werden.

2. Lust und Unlust sind als Bestimmungen eines Inhalts schlechthin fallen zu lassen.

Sie bilden keinen begrifflichen Inhalt, keinen wissenschaftlich zu bestimmenden, daher auch keinen wissenschaftlich zu gebrauchenden Inhalt. Es könnte der Anschein entstehen, als ob die soeben angegebene Spezialisierung der Affekte, wie Heiterkeit und Traurigkeit, solchen Inhalt in Lust und Unlust zur Bestimmung brächten. Indessen sie ersetzen vielmehr nur den Mangel einer Inhaltsbestimmung in Lust und Unlust. Eine bestimmte Abgrenzung ist weder bei der Heiterkeit, noch bei der Traurigkeit durchzuführen; sie können daher den Mangel an Inhalt auch

nicht eigentlich ersetzen; sie sind nur Versuche dazu. Und auch diese Versuche können nur das subjektive Verhalten des Bewußtseins beschreiben, nicht aber das Verhältnis zu einem Inhalt.

Sie sind daher, wie Lust und Unlust überhaupt, als Hemmnisse der Gesetzlichkeit, und insbesondere der ästhetischen, in Verdacht zu nehmen. Lust und Unlust gehören nun einmal dem Gebiete der elementaren Organempfindungen und der Gemeinempfindungen an. Sie stehen mindestens im Gegensatze zu der methodischen Reinheit. Aber für das ästhetische Bewußtsein enthalten sie noch eine besondere Gefahr in sich.

Sie scheinen nämlich die Ansicht zu bestätigen, daß das ästhetische Bewußtsein gar nicht als eine neue, eigene Art zu suchen sei, sondern daß es eine homogene Fortsetzung des allgemeinen Bewußtseins sei. Darin liegt freilich schon eine Zweideutigkeit. Das allgemeine Bewußtsein ist ja bisher schon zwiefach. Von welchem seiner beiden Teile soll nun die neue Art die gleichartige Fortsetzung sein, von der Erkenntnis oder vom Willen? Oder aber etwa von beiden? Dann muß aber die Gleichartigkeit aufhören, da doch die Ausgangslinien schon ungleichartig sind. Schon aus dieser Betrachtung allein ergibt sich als unausweichbare Folgerung, daß das ästhetische Bewußtsein von neuer eigener Art sein muß. Lust und Unlust aber lenken von dieser eigenen Spur ab.

Was für ihre Annahme spricht, die ihnen beiwohnende Urkraft, Impulsivität und Unmittelbarkeit, das hält nicht Stand vor der Bedingung der Reinheit. Und wenn wir die terminologische Bedingung an der Aufgabe der Kunst, nicht allein an der Schöpfung, sondern auch an der Gestaltung und Durchführung uns anschaulich machen: können Lust und Unlust als sachliche Mittel gelten, die Bestimmtheit und Deutlichkeit des Inhalts zu erzeugen, welche die Wahrzeichen der echten Kunst sind? Es ist nicht einmal nur die Deutlichkeit, welche die Unterscheidung von anderen Kunstwerken möglich macht, welche daher erst die Isolierung des Kunstwerks ermöglicht, so daß es eine selbständige Welt für sich zu bilden scheint, durch Lust und

Unlust herstellbar. Auch die Klarheit würde so unmöglich werden, die andere Bedingung zur Selbständigkeit des Kunstwerks. Sie beruht auf der Durchsichtigkeit aller Teile und Momente, die das Ganze, nach der Terminologie unserer Logik wäre zu sagen, die die Allheit des Kunstwerks bilden.

Diese Durchsichtigkeit kann nicht der Abklatsch von Lust und Unlust sein. Sie bedarf der Gliederung, und diese wieder kann nur in der reinen Erzeugung sich vollziehen. Lust und Unlust können die Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins nicht erzeugen, daher auch nicht den Inhalt eines solchen nach der Fülle seiner Qualitäten. Sie sind selbst kein Inhalt; wie sollten sie bei der Erzeugung eines solchen, auch nur vermittelnd, mitwirken können? Sie sind Ausdrücke für ein Etwas, das einen Gegensatz zum Inhalt bildet. Worauf beruht dies? Was ist dieses Etwas?

3. Lust und Unlust sind Ausdrücke für die Frage der Bewußtheit.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat Bewußtsein und Bewußtheit unterschieden. Und die Ethik des reinen Willens hat diese Unterscheidung weitergeführt. Die Bewußtheit ist das Rätsel, mit dessen Aufstellung die theoretische Kultur beginnt. Der Mythos ist noch im Wunder des Bewußtseins befangen. Daher beseelt und begeistet er die Bäume und die Flüsse, wie die Tiere. Mit dem Beginn der theoretischen Kultur wird das Wunder in ein Rätsel verwandelt. Der spekulierende Mensch, und er ist der denkende, gibt sich das Rätsel des Bewußtseins, vielmehr der Bewußtheit auf. Ihm genügt der Monismus nicht: überall ist Seele. Er stellt sich die Frage nach der Möglichkeit, nach der Begreiflichkeit dieser allgemeinen Seele.

Und indem er diese Frage sich stellt, macht er aus dem Wunder das Rätsel, aus dem Mythos die theoretiche Kultur — aus der Bewußtheit das Bewußtsein.

Das Wunder wird dadurch nicht erklärbar. Das Wunder ist überhaupt nicht erklärbar. Seine Annahme widerstreitet und widerspricht der Erklärung. Das Wunder

will selbst Erklärung sein, weil die richtige Erklärung ihm nimmermehr als rechte einleuchtet. Das *Rätsel dagegen setzt die Möglichkeit einer Erklärung, einer Auflösung voraus*; und in dieser Selbstaufhebung des Rätsels allein erwartet es die Lösung. Dadurch ist dieses vom Wunder sich ablösende Bewußtsein genötigt, die Frage gänzlich von der Bewußtheit abzulenken: auf welchen Punkt hin aber kann sie sonst gerichtet werden?

Hier wird der *Unterschied zwischen Bewußtheit und Bewußtsein einleuchtend: der Inhalt vollzieht ihn. Die Bewußtheit ist kein Inhalt*; sie bezeichnet nur die Tatsache, daß es ein Bewußtsein gebe. Diese Tatsache bezeichnet aber noch nicht den Inhalt des Bewußtseins. Sie bezeichnet eben nur das unerklärbare Wunder. Wenn nun das Wunder zum Rätsel werden soll, so richtet sich die Frage auf den Inhalt des Bewußtseins. Sie macht sich los von dem Anstaunen der Tatsache, daß die Seele die Dinge der Wahrnehmung belebe: die *Dinge* der Wahrnehmung selbst treten als *Problem* hervor: und daß Bewußtsein in ihnen sich abspiele, diese Tatsache tritt dagegen zurück. Es ist mithin der *Inhalt*, der das Bewußtsein von der Bewußtheit unterscheidet.

Lust und Unlust mögen ein *Gehalt* des Bewußtseins sein, insofern sie eine *Macht* in ihm bilden und eine Energie, die bis zur Vernichtung sich steigern kann: darum aber sind sie noch nicht Inhalt. Der Inhalt entsteht erst durch die Dinge der Wahrnehmung, mithin durch die Projektion des Bewußtseins nach einer Außenwelt. Lust und Unlust bezeichnen immer nur ein Verharren des Bewußtseins in seiner eigenen Immanenz und Reflexibilität, die noch keineswegs ein Inneres zu erzeugen vermögen; geschweige denn ein Äußeres.

Lust und Unlust, wir werden es noch genauer zu zeigen haben, mögen eine Voraussetzung für die Inhaltsbildung des Bewußtseins sein; das Bewußtsein selbst ist dadurch bedingt, daß von jener Voraussetzung ein Inhalt sich ablöst. Die Bewußtheit besagt: ein Bewußtsein findet statt. Das Bewußtsein bedeutet: aus der Bewußtheit tritt ein Inhalt hervor. Ein

solcher Inhalt wird nicht durch Lust und Unlust erzeugt, die vielmehr nur das Stattfinden des Bewußtseins bezeichnen.

Daher können Lust und Unlust nicht dem reinen Gefühle gleichgesetzt werden. Die Reinheit fordert allgemein die Erzeugung eines Inhalts. Und das ästhetische Gefühl ist die Erzeugung des ästhetischen Inhalts. Lust und Unlust können nur in der verworrensten Illusion als ein Inhalt des ästhetischen Bewußtseins gelten. Was sie dabei mitzubedeuten haben, bleibe hier außer Betracht. Nur den eigentlichen, den reinen Inhalt können sie in ihm nicht erzeugen, und nicht zu bedeuten haben.

Die Meinung, daß sie ein integrierender ästhetischer Faktor wären, beruht schließlich auf der Meinung, daß im ästhetischen Verhalten, wie im Schaffen, im letzten Grunde doch alles nur auf die Naturgewalt der Kunst, auf die unbegreifliche Willkür und Macht des Genius ankomme. So wird Lust und Unlust zum Analogon des Wunders; die ästhetische Kultur erscheint als Mythos der Bewußtheit. Das Interesse am Inhalt tritt zurück gegen das Wunder, nicht sowohl in seiner Erzeugung, als vielmehr in der Tatsache seines Stattfindens.

4. Als Urlaute der Bewußtheit bilden Lust und Unlust Urelemente des Bewußtseins. Wir werden dies später genauer zu erörtern haben. Hier soll nur dem störenden Einwurf begegnet werden, als ob Lust und Unlust, weil sie des Inhaltswertes ermangeln, aus dem Inhalt des Bewußtseins auszutilgen wären. Diese Folgerung ist ein Irrtum. Lust und Unlust können negative Bedingungen werden, wie die Bewußtheit überhaupt eine solche für das positive Bewußtsein ist.

Wenn nun Lust und Unlust als Urelemente des Bewußtseins anerkannt bleiben, so werden sie als solche anerkannt für diejenige Art des Bewußtseins, welche nach der hergebrachten Terminologie das Gefühl bezeichnet; das Gemeingefühl, das Lebensgefühl. Das ist das Gefühl von Lust und Unlust. Ist dieses Lebensgefühl auch das Bewußtsein des ästhetischen Gefühls? Widerstreitet dies nicht dem Grundbegriffe der Reinheit? Möchte man die Urelemente des Bewußtseins, als

welche Lust und Unlust anerkannt seien, noch so sehr schon als Inhalt anerkennen, nimmermehr könnte dieser Inhalt doch als ein reiner gelten. Da aber nur der reine Inhalt das reine Gefühl bestimmen kann, so können Lust und Unlust nicht Inhaltsbestimmungen des ästhetischen Gefühls sein.

Es kann die Frage immer wieder auftauchen: wie kommt es, daß mit jeder Tätigkeit des Bewußtseins, mit der der Empfindung und der des Denkens, wie mit der der Begierde, Lust und Unlust wie verwachsen sind? Diese Frage wird uns später beschäftigen.

Hier darf uns nur die Gegenfrage angehen: wie kommt es, daß Lust und Unlust, obwohl sie im Intellekt und in der Begierde dem Menschen und dem Tiere gemeinsam sind, ein ästhetisches Bewußtsein, ein ästhetisches Gefühl dennoch nur im Menschen zur Entwickelung bringen. Die Antwort kann nur sein: das ästhetische Gefühl wird durch die Reinheit der Erzeugung bedingt. Und diese Reinheit der Erzeugung beschränkt sich keineswegs auf die intellektuelle Vorbedingung der Kunst. Die Technik der Kunst haben auch die Bienen; aber sie haben kein Kunstgefühl, obschon sie gewiß auch die Lust bei ihrer Technik haben werden. Die Reinheit erweist sich deutlich als die Ursache des ästhetischen Gefühls. Nicht die Lust also, obwohl Urbestandteil des Bewußtseins überhaupt, ist damit zugleich als das positiv bestimmende Grundelement des ästhetischen Gefühls erwiesen.

Immer deutlicher wird die sachliche Bedeutung in der Methodik der Reinheit. Und besonders lehrreich wird diese Bedeutung an dem Problem des Gefühls, das der Reinheit zu widerstehen scheint. Das ästhetische Gefühl bezeichnet einen neuen Kulturinhalt. Das Gefühl von Lust und Unlust dagegen bleibt stehen bei dem Wunder der Bewußtheit; denn es ist nur eine Qualifikation im Stattfinden des Bewußtseins, nicht eine Qualifikation in seinen Inhalten.

5. Indem Lust und Unlust als Bewußtheit erkannt werden, wird das Unbewußte als ästhetisches Fundament abgelehnt.

Wie es zugeht, daß ein ästhetisches Bewußtsein sich regen könne, das ist ebenso sehr eine unzulässige Frage der Be-

wußtheit, wie die nach der Möglichkeit des Stattfindens des theoretischen oder des ethischen Bewußtseins. Auf dieses Stattfinden darf die ästhetische Gesetzlichkeit nicht gerichtet werden. Daher darf auch das Unbewußte nicht als Lösungsversuch eintreten. Die Bewußtheit wird als Macht gedacht, ebenso für die Helle des Bewußtseins, wie auch für seinen finstern dunklen Schoß. In letzterem Sinne entfaltet sich besonders gefährlich die Bewußtheit des Unbewußten. Und diese Gefahr wird besonders verhängnisvoll für die Ästhetik. Die finstere Seite des Bewußtseins ist das Böse, das wie eine dämonische Zaubermacht wirkt. Im Schicksal wird es zu einem schwierigen Problem für das Drama.

Noch schwieriger stellt sich dieses Dunkel des Unbewußtseins im Häßlichen dar. Ist es etwa schlechterdings ein Widerspruch zum Schönen, weil es, in Lust und Unlust wurzelnd, als eine selbständige Urform des Bewußtseins, als das Unbewußte gedeutet wird? Worin ist denn das Urbild des Häßlichen gegeben, in der Natur, oder in der Kunst? Als ein Unbewußtes gedacht, wird es in der Natur ursprünglich angenommen, und erst von der Natur aus in die Kunst hinübergetragen. Man sieht dabei nicht, daß man dem Häßlichen seine ästhetische Urbedeutung hinwegnimmt, wenn man sie aus der Natur herleitet. Man sieht nicht, daß das Häßliche auch für die Natur nur ein ästhetisches Kriterium ist.

Von dieser ausschließlich ästhetischen Bedeutung sieht man ab, oder aber man ist für sie in der Illusion des Unbewußten befangen, wenn man nur an die Macht denkt, welche das Häßliche für das Bewußtsein ausübt. Man unterscheidet nicht, aus welcher Art und Richtung des reinen Bewußtseins diese Macht ausgeübt wird. Man unterscheidet hierfür nicht das ästhetische Bewußtsein von dem sittlichen, weil man es nicht unterscheiden will von dem Erkenntnisbewußtsein. Das Häßliche erscheint im Zwerg. Der aber ist ein Dämon, also eine Macht, nicht lediglich des Bösen, sondern eine Naturgewalt. Und so wird er unversehens zum Giganten, zum Titanen. Mithin ist er an sich ein Gegenstand der Naturerkenntnis, nicht allein der sittlichen, im Kampfe der Götter.

So wirkt das Häßliche kraft der Macht des Unbewußten, die in ihm erblickt wird. Und diese Macht beruht auf der Urform der Bewußtheit, welche das Häßliche in Lust und Unlust erregt.

Es ist außer Zweifel, daß das Häßliche dem ästhetischen Problem zugehörig ist. In dieser Hinsicht steht es jetzt nicht zur Erwägung. In dieser Hinsicht gehört es zum Problem des ästhetischen Inhalts, und wird als eine Stufe im Prozeß dieses Inhalts nachzuweisen sein. Niemals aber darf es als ein selbständiger Inhalt zum Problem werden. Es kann immer nur Moment sein, immer nur eine Seite am ästhetischen Inhalt, immer nur ein Mittel für die Erzeugung desselben sein. Wo es als ein selbständiger, abgeschlossener ästhetischer Inhalt aufgestellt wird, da wird es eben als ein Gegenstand von Lust und Unlust, also nur als ein Gegenstand der Bewußtheit gedacht, nicht als eine Stufe in der Erzeugung des reinen ästhetischen Bewußtseins. Und nur im reinen Bewußtsein kann Inhalt des Bewußtseins erkannt werden. Der Gegenstand der Bewußtheit ist ein sich selbst widersprechender Begriff.

Es ist also auch der Gegensatz zum reinen Inhalt, der sich wiederum in dieser Fassung des Unbewußten am Problem des Häßlichen dartut. Und so bleibt es beim Gegensatz zum Inhalt, der überall in Lust und Unlust erkennbar wird, welche nicht als Grundelemente des reinen ästhetischen Gefühls gedacht werden dürfen.

2. Der Aufbau ästhetischen Bewußtseins.

Der Aufbau des ästhetischen Bewußtseins, auf Grund der systematischen Methodik, erweist sich schon gegenüber der Annahme des Unbewußten förderlich.

Der systematische Fehler Schellings, der schon hervorgehoben wurde, hat seinen Grund letztlich in jener Annahme. Darum soll die Philosophie wieder in die Poesie einmünden, weil sie aus ihr erflossen sei. Und die Poesie ist deshalb der Urquell der Erkenntnis, weil sie die Urkraft alles Bewußtseins

sei. Sie ist dies aber deshalb, weil sie allem Bewußtsein gegenüber das Unbewußte ist. Alles eigentliche Bewußtsein, insbesondere das der Erkenntnis, ist abgeleitet und vermittelt. Die Kunst allein ist ursprünglich, daher bezeugt sie das Bewußtsein in seiner Grundgestalt, und zwar als das Unbewußte. Dieses Bewußtsein des Unbewußten aber nennen wir dagegen Bewußtheit.

Ist es nur der ästhetische Enthusiasmus in seinem Überschwange, wie er der Romantik eigen ist, der dem ästhetischen Bewußtsein diese fundamentale und elementare Bedeutung zuspricht? Sicherlich hat er allezeit dabei den Ausschlag gegeben; aber ein theoretischer Grund darf hierfür doch nicht verkannt werden. Er möchte darin liegen, daß im ästhetischen Bewußtsein alle anderen Arten des Bewußtseins zugleich in Wirksamkeit treten, keineswegs etwa nach einander in die Entwickelung eintreten; und daß sie in dieser gleichzeitigen Zusammenwirkung dennoch eine jede in ihrer Eigenart wirksam sind. Diese Simultaneität der Gesamtwirkung des Bewußtseins in der Kunst zeigt sich ebensowohl im Individuum des Künstlers, wie in der Geschichte der ästhetischen Kultur. Auf dieser Einheitlichkeit beruht der Schein des Elementaren, das der Kunst eigen sei.

Singen und Sprechen entstehen zusammen. Nach der einen Ansicht ist das Sprechen, nach der andern aber das Singen früher. Wir werden zu entwickeln haben, daß beide Tätigkeitsweisen zugleich entstehen können, weil sie innerlich zusammenhängen. Chronologisch läßt sich die Gleichzeitigkeit freilich nicht bestimmen, wohl aber als ein sachlicher Zusammenhang, als eine Zusammenwirkung.

Nicht anders steht es mit Schreiben und Zeichnen. Nur daß die Zeichnung als die primitive Form nachweisbar wird. Indessen beweist dies nicht etwa die Primitivität der ästhetischen Zeichnung; denn die ursprüngliche Zeichnung ist Mitteilung, mithin eine Art der Schrift. Wenn in den Fels gezeichnet wird, so soll der Stammesgenosse dadurch eine Mitteilung erfahren, ebenso wie das Singen nicht ausschließlich ästhetische Tat ist, sondern ebenfalls Mitteilung

oder Lockung, wie auch die Tiere in solcher Bedeutung das Singen pflegen, als einen Ersatz der Sprache.

Man nennt diese ursprünglichen Tätigkeitsweisen Ausdrucksbewegungen. Aber beide Teile dieses zusammengesetzten Wortes bedürfen der Erklärung. Der Ausdruck verlegt das Interesse nach Außen, in das Zeichen, welches hervorgebracht wird. Und mit dieser Äußerung scheint die Bewegung übereinzustimmen, welche auch nur auf die äußere Erscheinung und Betätigung bezogen wird.

Indessen liegt doch das eigentliche Problem in dem Innern, aus welchem die Bewegung und der Ausdruck hervorgehen. Dem Ausdruck entspricht doch nicht etwa der Eindruck, etwa nach dem alten Bilde die Wachstafel, sondern vielmehr der Urquell des Innern. Im Ausdruck wiederholt sich an der Tätigkeit des Bewußtseins die Korrelation von Innerem und Äußerem, und zwar genauer und richtiger als am Eindruck, der das Äußere voraussetzt, während der Ausdruck das Innere fordert. Mithin aber stammt der Ausdruck aus dem Innern, so daß er auch das Äußere dem Innern homogen zu machen vermag. Wir werden das Augenmerk darauf zu richten haben, daß auch der Bewegung diese Korrelation zwischen dem Innern und dem Äußern eigentümlich sei. Auch die Bewegung stammt aus dem Innern, und nur deshalb erzeugt sie den Ausdruck.

Der Fehler, den die Psychologie machen muß, sofern sie sich nicht von der systematischen Methodik leiten läßt, besteht darin, daß sie für die Entwicklung des Bewußtseins den Ausgang von der Empfindung nimmt. Damit nimmt sie ihn vom Äußern, anstatt vom Innern. Freilich ist auch ihr die Empfindung ein inneres Geschehen, aber das ist sie ihr nur als Reaktion auf einen Reiz von Außen. So ist das Außen vor dem Innen da.

In gleicher Weise wird auch die Bewegung hintangestellt gegen die Empfindung. Das Bewußtsein einer Bewegung wird immer nur gedacht als die Empfindung einer solchen. Die Empfindung einer Bewegung ist keine andere

Art der Empfindung, als die Empfindung überhaupt ist. Wie daher die Empfindung schon die Außenwelt voraussetzt, so setzt auch die Bewegung die materielle Bewegung voraus, von der sie als ein Abbild zur Empfindung kommt. Die Frage bleibt dabei ganz außer Betracht: wie entsteht die materielle Bewegung selbst? Logisch präzisiert; wie entsteht in der reinen Erkenntnis das Problem und der Begriff der Bewegung?

Von dieser methodischen Leitung aus kann erst in der Psychologie die Frage gestellt werden: wie entsteht die Empfindung der Bewegung? Wie kann das Äußere durch die Bewegung erzeugt werden? Diese Frage aber nach der Erzeugbarkeit des Äußern kann nicht anders zur Beantwortung kommen als durch die Bestimmung des Innern, auf Grund welcher in seiner reinen Erzeugung auch die des Äußern vollzogen wird. So gehören der Ausdruck und die Bewegung in der Tat zusammen, so daß nun auch der Terminus der Ausdrucksbewegung eine methodische Rechtfertigung erlangt.

Wir waren schon darauf aufmerksam geworden, daß mit der Entstehung des ästhetischen Problems die Einführung des Gefühls, als einer besondern psychischen Qualität, erfolgt ist. In seinen „Versuchen über die menschliche Natur" welche eine Art von physiologischer Psychologie sind, unterscheidet Nicolaus Tetens die Empfindnis von der Empfindung. Diese Empfindnis soll der Empfindung gegenüber das Gefühl auszeichnen. Man sieht, daß bei Tetens die Empfindung immer das Erste bleibt. Aus ihr wird die Empfindnis hergeleitet. Es ist dagegen eine wichtige Korrektur, daß Mendelssohn mit dem Terminus des Gefühls, als eines neuen Seelenvermögens, den Zusammenhang mit der Empfindung gänzlich aufhebt. Dadurch erst kann das Gefühl mehr als Neuheit, nämlich Selbständigkeit erlangen.

Wie der Zusammenhang zwischen Gefühl und Empfindung, der freilich bestehen muß, sonst herstellbar wird, das ist jetzt nicht zu fragen. Jetzt gilt es zu erwägen, daß dieser Zusammenhang die Selbständigkeit des Gefühls aufhebt, oder nicht

genügend zur Geltung bringt, wenn es als eine Modifikation der Empfindung bezeichnet wird.

Dies möchte auch der Mangel in der modernen Terminologie der betonten Empfindung sein. Auch dabei bleibt das Gefühl, welches als Betonung der Empfindung bezeichnet wird, ein Anhängsel der Empfindung. Der von Kant gebrauchte Ausdruck „Ton der Empfindung" gibt diesem Irrtum weniger Raum, da der Ton hier nach der ursprünglichen Bedeutung als Spannung gedacht, übrigens auch so bezeichnet wird, während die Betonung nur die musikalische Färbung bezeichnen will. Die Spannung dagegen kann, oder muß vielleicht sogar als voraufgehend gedacht werden, da sie sonst doch Abspannung wäre. Wenn das Gefühl aber, als Spannung, der Empfindung voraufgeht, so wird damit der Gedanke nahegelegt, daß sie selbst etwa auch bei der Erzeugung der Empfindung mitzuwirken haben möchte, und daß sie in diesem bedeutungsvollen Sinne als ein Merkmal der Empfindung geltend zu machen sei.

Wenn das Gefühl, als ein ursprünglicher Faktor des Bewußtseins, für die reine Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins ergründet werden soll, so muß jeder Schein und jede dahin gehende Bestimmung beseitigt werden, als ob das Gefühl nur eine Resultante wäre. Es nützt aber hierfür nichts, sich etwa auf Lust und Unlust zu berufen, als auf eine vermeintliche Urquelle alles Inhalts und daher alles Bewußtseins. Wir haben erkannt, daß dadurch nur das Unbewußte zum Grunde des Bewußtseins gesetzt würde, also nur die Bewußtheit an Stelle des Bewußtseins. Aus der systematischen Methodik heraus allein kann auch diese Erörterung geleitet werden, sofern sie als eine systematische gedacht wird. Und es ist keine geringe Probe für diese Methodik, wenn der methodische Grundbegriff der reinen Logik bei diesem systematischen Problem der Ästhetik zu einer entscheidenden Anwendung kommt. So wird es deutlich, daß dieses Problem gar nicht in erster Instanz der Psychologie angehört, sondern daß das Problem des Gefühls, an dem ästhetischen Gefühl erwachsen, von der systematischen Ästhetik entdeckt, und der Psychologie überliefert wird.

Wir haben schon erwogen, daß im ästhetischen Bewußtsein der gesamte Apparat des Bewußtseins von Anfang an in Mitwirkung tritt. Diesen universellen Charakter des Kunstbewußtseins legt in lehrreicher Bedeutsamkeit die neuere Kunstgeschichte dar, wie sie sich bewußter Weise zur Kunstwissenschaft entwickelt.

Aus den Körperformen des Menschen, aus seinen elementaren Bewegungsformen und Bewegungsrichtungen, auf Grund dieser aber aus seinem gesamten psychischen Leben und Tun sucht die neuere Kunstwissenschaft die Kunst aus ihren Grundformen abzuleiten; aus denjenigen Grundformen, welche dies ebensosehr sachlich, wie historisch sind. So die Symmetrie, die Proportionalität und der Rhythmus. So auch die Dimensionen des Raumes. Aber auch auf die Denkformen wird dabei Bedacht genommen. auf die der Mehrheit, und ebenso auch auf den Begriff der Zeit. Auch auf den Willen wird Rücksicht genommen für die Erzeugung der Raumgestaltung, damit aber auch auf die Richtungen der Bewegung.

Wir sehen sonach, daß die neuere Kunstwissenschaft auf die Grundform der Bewegung zurückgeht; das will aber sagen: auf die Bewegung, als die Grundtätigkeit des Bewußtseins. Die Fruchtbarkeit dieses methodischen Ansatzes erhellt schon aus der Analogie der Physik. Die Physik ist nicht nur darum die Lehre von der Bewegung, weil alle Körper der Physik Formen der Bewegung sind, sondern vielmehr darum, weil sie alle Erzeugung der Bewegungsformen aus dem reinen Begriffe der Bewegung vollzieht. Diesen großen methodischen Sinn hat ihre moderne Entstehung in der Dynamik Galileis, im Unterschiede von der antiken Statik. Wie die Bewegung das Grundproblem der Naturwissenschaft ist, so darf von ihr auch erwartet werden, daß sie sich auch an den systematischen Problemen des Bewußtseins

in ihrer Methodik bewähren werde, so weit diese Methodik die systematische Anwendung zuläßt.

Nun entsteht freilich insofern hier eine Schwierigkeit, als zwei Gesichtspunkte für die Konstituierung des ästhetischen Bewußtseins sich aufzustellen scheinen: der der Bewegung, daneben aber der des Gefühls. Und es entsteht die große Frage, ob sie beide sich vereinigen lassen; genauer, ob das Gefühl derselben Methodik zugänglich wird, welche an der Bewegung sich bewährt. Denn daran darf nicht gerüttelt werden, daß die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins als Gefühl zur Erweisung kommen muß. Welche andere Art könnte sich ausdenken lassen, da Erkenntnis und Wille besetzt sind? An der Hand der Kunstgeschichte ist die Ästhetik erwachsen: und als Gefühl ist sie erstanden. Wir sind demnach auf den Versuch hingewiesen, das Gefühl mit der Bewegung zu vereinbaren; das Element der reinen Erzeugung, welches der Bewegung einwohnt, in analoger Weise auch für das Gefühl zu entdecken, und zur methodischen Bestimmung zu bringen.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat sich auf dem Prinzip des Ursprungs aufgebaut. Alle Urteilsarten, alle Kategorien haben sich als Abwandelungen jenes Urmotivs aufzeigen lassen. Auch die Bewegung ist aus solchen Variationen des Ursprungs herleitbar und bestimmbar geworden. Der methodische Leitgedanke ist dabei: die Bewegung muß reine Erzeugung sein; mithin darf sie nicht Nachahmung sein, nicht Nachbildung, die nicht Erzeugung wäre. Diese Grundbestimmung ist wie für die Kunst geschaffen. Wenn sie Bewegung, Ausdrucksbewegung ist, so darf diese nicht Nachahmung sein. Der Ursprung, als Leitbegriff für die Methodik einer jeden systematischen Bewußtseinsart, muß auch für die Bewegung gelten; nicht minder für die Kunstbewegung, wie für die der Physik.

So enthüllt sich der schwere methodische Fehler in der alten Ansicht von der Nachahmung, die nicht aussterben zu können scheint. Nicht einmal die physikalische Be-

wegung darf als Nachahmung der Empfindung der Bewegung gedacht werden; nicht so ist sie zur wissenschaftlichen Erkenntnis gekommen: geschweige daß die spontane Bewegung des Künstlers als Nachahmung auch nur Problem werden könnte.

Und wenn anders nun die Bewegung der Kunst zugleich reines Gefühl sein muß, so muß diese Reinheit auch für das Gefühl allen Nachklang beseitigen, als ob darin die Eigenart des Gefühls bestimmbar werden könnte. Der Ursprung muß auch zum Leitbegriff für das ästhetische Gefühl gemacht werden. Und es bleibt zu beachten, daß das ästhetische Bewußtsein in der Gesamtheit des Bewußtseins zur Entwicklung, schon zur ersten Entstehung kommt.

Der systematischen Methodik wegen sei hier der Mangel in einem historischen Moment hervorgehoben, welches sonst einen wichtigen Erfolg bedeutet. Seit der Publikation des Reisejournals wissen wir, daß Herder die Kunst der Plastik aus dem Getast hergeleitet hat. Und schon im Sinne der neuern Kunstwissenschaft erläutert er die Entstehung und Entwicklung der plastischen Kunst an dem Zusammenhange, in dem sie mit der Entwicklung des Bewußtseins überhaupt steht. So macht er, nach dem Vorgange des Anaxagoras und des Aristoteles, das Getast zur Grundbedingung der Empfindung. Wie die moderne Entwicklungslehre der Sinnesorgane es dartut, sieht er daher das Auge als antizipierendes Tastorgan an. Und dieser universellen Natur des Tastsinnes gemäß wird die Plastik zum Urelement der bildenden Kunst.

So lichtvoll dieser alte und durch die neuere Forschung neu bestätigte Gedanke nun auch im allgemeinen und für die Kunst selbst ist, so bedarf er doch der ergänzenden Bestimmung, um methodischen Irrtum fernzuhalten. Ohne solche Einschränkung würde die Kunst zur Nachahmung werden müssen, wenn sie schlechthin eine Ausbildung des Tastsinns wäre. Das Getast hat notwendigerweise die Tastflächen des Objekts zu seiner Voraussetzung; mithin das Objekt

selbst. Und wenngleich die Tiefe jener Ansicht darin besteht, daß das Objekt vermittels der Tastflächen erst zur Entdeckung, erst zur Ertastung kommen soll, so kann diese Ertastung doch nimmermehr Erzeugung sein.

Der Weg der Erzeugung wird dabei verfolgt, aber er wird nicht gefunden. Die Einstellung auf ihn ist nicht erlangt worden. Die Empfindung, die Tastempfindung wird als Ziel gesetzt, mithin wird sie auch als das Erste gedacht, von dem die Kunsttätigkeit, wie alle Bewußtseinstätigkeit, auszugehen habe. Es ist also in dem Ausgehen von der Empfindung der allgemeine Fehler auch hier zu erkennen. Und er wiederholt sich an der Bewegung, als welche die Tastempfindung richtig erkannt wird. Damit aber wird nicht geholfen, daß die Empfindung als Bewegung erkannt wird; denn dabei bleibt die Gefahr bestehen, daß die Bewegung als Empfindung gedacht wird. Damit wird sie aber als Nachahmung für die Kunst festgehalten, wie für das Bewußtsein überhaupt als Nachempfindung.

Aus allen diesen Erwägungen ergibt es sich, daß wir den Leitbegriff des Ursprungs ebenso auf die Erzeugung der Bewegung, wie auf die des Gefühls anzuwenden haben. Das ästhetische Gefühl hat sich aber in seiner Eigenart zugleich als Gesamtwirkung der beiden ersten Bewußtseinsarten herausgestellt. Daraus ergibt sich ferner, daß der Leitbegriff des Ursprungs die gesamte Methodik bei dem systematischen Aufbau des Bewußtseins zu durchdringen hat.

Demgemäß haben wir bereits in der Ethik des reinen Willens diesen Aufbau versucht, auch dort schon mit Rücksicht zwar nicht auf das ästhetische Gefühl, aber auf das Gefühl von Lust und Unlust Und wir konnten uns dort auf die „Notwendigen Vorbegriffe“ von Johannes Müller berufen. Sie bestehen in dem Grundgedanken, daß man das Bewußtsein nicht lediglich als Reaktion der Reize bestimmen darf; daß vielmehr die Disposition zu solcher Reaktion als Urbestand des Bewußtseins angenommen werden muß. Die Reize dürfen mithin nicht das Erste bleiben; in ihnen stecken die Gegenstände.

die man nicht von vornherein als gegeben annehmen darf. Die Disposition innerhalb des Nervensystems für die Aufnahme von Reizen muß als „Vorbegriff" zugrunde gelegt werden, damit diese nicht als äußere Ursachen das Erste bleiben, sondern gleichsam nur eine Fortsetzung bilden. So wird das Prinzip des Ursprungs bei diesem Begründer der neuern Physiologie wirksam gemacht.

Wenn nun aber Johannes Müller für die spezifischen Sinnesempfindungen in den Sinnesnerven die Disposition annimt, wie das Eigenlicht im Sehnerv, so dürfen wir über das spezifische Sinnesgebiet hinaus diese Disposition zugrunde legen. Und die Bewegung selbst eignet sich zu dieser Grundlegung. Die Tätigkeit, welche das Leben bedingt, die Athmung, ist Bewegung. Sie wird schon im Embryo anerkannt. Sie ist nicht allein die Urtätigkeit der Sinnlichkeit, welche die Tastempfindung bildet; denn zu dieser wird auch die Druckempfindung und die Temperaturempfindung gerechnet. Mit der letztern aber ist nicht nur ein Zentrum der Lebenstätigkeit, wie es die Atmung bildet, gewonnen, sondern zugleich ein Zentrum für das Bewußtsein. Das Bewußtsein, sofern es nicht lediglich als Stattfinden gedacht werden darf, ist immer durch einen Zusammenhang mit der Umwelt bedingt. Nur in diesem Zusammenhange mit der umgebenden Natur vollzieht sich die eigene Natur des Bewußtseins, wie vermittelst des Stoffwechsels dadurch auch die Einheit des Individuums.

Viertes Kapitel.

Der Aufbau des Bewußtseins.

Wenn wir demnach mit der Temperatur den Aufbau des Bewußtseins beginnen, so zielen wir dabei schon auf die beiden Arten des Inhalts ab, auf die das Bewußtsein sich erstreckt: auf die Natur und auf das Ich. Wir müssen nun aber an der Temperatur den kritischen Anfang ansetzen. Die Temperaturempfindung setzt den Reiz voraus, auf den sie die Antwort ist. Es muss daher ein Ursprung des Bewußtseins für diese Empfindung vorausgesetzt werden. Die „notwendigen Vorbegriffe" enthalten diese Weisung für das Nervensystem. Dieses hat eine eigene Temperatur in seiner vitalen Tätigkeit des Stoffwechsels. Analog derselben ist mithin auch ein Ursprung im Bewußtsein der Temperatur anzunehmen.

Wie ist dieser Ursprung zu bezeichnen, da die Empfindung ausgeschlossen ist? Die Frage wird nicht im Sinne der Bewußtheit gestellt, sondern in der Richtung auf die Erzeugung des Bewußtseins. Bewußtsein setzt freilich den Inhalt voraus. Aber der Ursprung des Bewußtseins darf nicht selbst schon Inhalt sein, sondern auch nur Ursprung des Inhalts. Gehalt mag ihm beiwohnen, daher etwa auch Lust und Unlust, aber Gehalt ist nicht Inhalt. Der Gehalt besteht in dem Gehaben des Bewußtseins als Stattfinden, als Verharren in sich selbst, in der Bewegung, in welcher dieses Gehaben, dieses Stattfinden besteht. Der Urtätigkeit des Nervensystems selbst soll diese Urtätigkeit im Bewußtsein analog sein. Und dazu eignet sich die Temperatur besonders; denn sie bezieht sich unmittelbar auf den Zusammenhang mit der umgebenden Natur. In diesem latenten Zusammenhange ist daher auch die

Urform des Inhalts in der Urform des Bewußtseins anzusprechen.

Und die ganze Doppelheit des Inhalts kommt hier sogleich zum Vorschein. Wie die Umwelt vorausgesetzt wird, so wird die eigene Welt des Innern durch das Bewußtsein der Temperatur zugrunde gelegt. Es ist nicht zunächst der Inhalt des Äußern, der hiermit gesetzt wird, sondern vielmehr ausdrücklich zunächst das Innere selbst. Daher kommen auch Lust und Unlust hier schon zur Anlage, wenngleich auch nur in der Urform der Regung. Wie soll man nun diese Urform benennen?

1. Das Fühlen.

Schon in unseren ersten Arbeiten zur Psychologie, in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, haben wir den Terminus gewählt, den wir fortan beibehalten, und auch in der Ethik des reinen Willens begründet haben. Wir nennen diese Urform des Bewußtseins Fühlen.

Das Fühlen ist die Disposition des Bewußtseins, als solches, die zum Inhalt, wie die zum Innern. Der Inhalt selbst darf im Fühlen noch nicht vollzogen, sondern nur angelegt sein, wie etwa in Lust und Unlust, die nur hinsichtlich des Innern die Richtung auf den Inhalt bezeichnen. Da nun aber dieser Ursprung an der Temperatur angenommen wird, so ist das Fühlen das Fühlen der Temperatur, Die Temperatur aber ist eine Urform in der Bewegung des Nervensystems und des Organismus. So ist also das Fühlen der Temperatur die Urform des Bewußtseins, als Bewegung. Die Bewegung wird im Fühlen der Temperatur zur Urform des Bewußtseins.

Damit ist zuvörderst das Vorurteil zurückgeschlagen, daß nur die Empfindung das Erste des Bewußtseins sein könne, und daß, wenn Empfindung Bewegung sei, auch die Bewegung nur als Empfindung das Erste sein könne. Die Bewegung ist Fühlen. Das ist das Erste. Und damit wird auch für das Innere, sowie weiterhin für das Kunstgefühl sogleich ein anderer Ausgang eingeführt.

Wenn die Kunst nur auf Empfindung beruhte, so müßte sie Nachahmung sein, und sie wäre dann nur, wie Croce die Formulierung nicht scheut: „Ausdruck des Eindrucks" Sofern wir sie dagegen als Gefühl suchen, suchen wir sie zuvörderst als Ausdruck, als Entfaltung, als Enthüllung und Gestaltung des Innern. In diese Tragweite hinaus trifft die Urform des Fühlens bereits Vorsorge. Nicht Empfindung, sondern Fühlen ist das Erste. Und alle Entwicklung, nach allen Seiten des Bewußtseins hin, muß in dieser Urform die Anlage haben.

Wiederum bemerken wir, wie das Fühlen der Temperatur auch die Bewegung als Urform des Bewußtseins ansetzt. Und wie die reine Bewegung für die Physik reine Erzeugung ist, in analoger Weise bestimmt sie sich auch im Fühlen. Dieses ist freilich an und für sich ein bloßes Gehaben, aber dieses Gehaben entspricht ja den Eigenbewegungen des Nervensystems: mithin muß es ein Analogon zu diesen Bewegungen in sich selbst auch bedeuten.

Im Fühlen arbeitet sich der bloße Gehalt des Gehabens zu der Urform des Inhalts empor.

Es bildet sich hier eine Analogie zur reinen Erzeugung. Was ist diese erste Form des Inhalts, die sich aus dem Fühlen an den Tag ringt? Das ist eben die Bewegung. In ihr schafft sich das Fühlen seinen ersten Inhalt, die bloße Anlage zum Inhalt. In ihr entwickelt sich, vollzieht sich das Fühlen als Bewußtsein. Der Doppelsinn des Inhalts, das Äußere und das Innere, stellt sich in aller Deutlichkeit sogleich an der Bewegung dar. Sie schafft das Äußere, und sie schafft auch das Innere. Sie ist die Urform des Äußern, und ebenso auch die Urform des Innern.

So erzeugt das Fühlen das Bewußtsein, als Bewegung. So erzeugt das Fühlen auch die Bewegung, als Bewußtsein. Und der zweite Satz ist besonders für die Ästhetik ebenso grundlegend, wie der erste dies für die Logik ist. Wenn alle Kunsttätigkeit in Bewegungen sich vollziehen muß, so sind diese an sich Betätigungen des Bewußtseins. Bewegung waltet in allen Lebensgrundlagen des Bewußtseins, wie in der

Atmung, so im Wachstum. Die Bewegung qualifiziert sich zur automatischen, zur Triebbewegung, zur Reflexbewegung, und sie geht endlich in die Willenshandlung ein.

Wir kennen schon von der Ethik des reinen Willens her die Frage: Wie kann diese Bewegung erzeugbar werden? Sie wird nicht gestellt im Sinne der Bewußtheit, sondern für die reine Erzeugung des Bewußtseins. Wie kann diese Bewegung als reine Erzeugung gedacht werden? Es genügt daher hierfür die Antwort nicht: sie rührt vom motorischen Zentrum her. Damit wird die Frage nur zurückgeschoben. Was nützt die Unterscheidung zwischen dem sensibeln und dem motorischen Zentrum, wenngleich sie anatomisch begründet sein mag; sofern sie auf den Ursprung der Bewegung gerichtet wird?

Beim sensibeln Zentrum beruhigt man sich doch nicht schlechthin für die Entstehung des Bewußtseins, sofern man nicht den Materialismus schlechthin annimmt, bei dem Begriffe des Zentrums, sondern man betrachtet dies nur als die negative, materielle Vorbedingung. Aber nun erst beginnt das Ressort des Bewußtseins, zu dem das sensible Zentrum nur hinzuleiten hat. Ebenso darf auch das motorische Zentrum nichts mehr zu bedeuten haben als diese Vorbedingung für die Aufnahme der Anregung zur Bewegung. Die Innervation kann nicht als die erste Anregung gelten; sonst müsste die Aufnahme der Reizbewegung im sensibeln Zentrum als die letzte gelten. Mithin kann das motorische Zentrum nicht den Ursprung des Bewußtseins der Bewegung zu vertreten haben. Als Bewußtsein kann die Bewegung ihren Ursprung nur im Bewußtsein selbst haben. Nur vom Bewußtsein aus kann die Bewegung auf das motorische Zentrum übergeleitet werden.

So bewährt sich am Fühlen der Temperatur die Bewegung als Urform des Bewußtseins. Die Bewegung wird an ihr als Erzeugung der Bewegung bestätigt. Und an der Erzeugung der Bewegung bewährt sich die Erzeugung des Bewußtseins im Fühlen.

Bewußtsein ist Bewußtsein des Inhalts. Bewegung, als Bewußtsein erkannt, läßt die Bewegung als *ersten Inhalt* des Bewußtseins erscheinen, als Erzeugung des Inhalts; denn Bewußtsein ist Erzeugung des Inhalts. Bewegung ist der erste Inhalt, weil er der *reine* Inhalt ist; der keinen Inhalt zur eigenen Voraussetzung hat, sondern nur die *Disposition zum Inhalt*, welche das Fühlen bildet. Freilich ist die Eigentemperatur des Nervensystems und demgemäß das Fühlen von dem Zusammenhange mit der umgebenden Natur abhängig, aber die notwendigen Vorbegriffe enthalten die Anweisung, von diesem Zusammenhange abzusehen, um in den eigenen Bewegungen der Nerven eine Grundlage zu gewinnen für die Analogieform des Fühlens.

Diese Anlage zum Inhalt ist indessen noch nicht ein eigentlicher Inhalt. Wie er für das Innere nur ein Gehaben bedeutet, so für den äußern Inhalt nur eine Aktivität, aber nicht einen Erfolg, einen Ertrag derselben. Im Fühlen, zumal in seinem sich Emporringen zur Bewegung geht ein Hinstreben zum Inhalt vor sich, ein sich Entfalten, sich Erleben als Inhalt. All dies ist aber noch nicht der Inhalt selbst.

Ehe wir jedoch den eigentlichen Inhalt gewinnen können, müssen wir hier schon fragen: Was wird aus diesem Fühlen, wenn es sich zur Bewegung qualifiziert, und den ersten Ansatz zum Inhalt in ihr vollzogen hat? Wir dürfen doch diese Qualifikation des Bewußtseins, als Bewegung, mit Rücksicht auf die Erzeugung des Inhalts annehmen. Dies widerspricht nicht dem Gedanken, von dem wir ausgehen, daß das Bewußtsein Bewegung und daß die Bewegung Bewußtsein sei. Das Bewußtsein ist zu allererst aber Fühlen. Bewegung dagegen geht nach Außen. Aber sie geht eben von Innen aus, vom Fühlen.

So ist nur in der Qualifikation des ersten Inhalts die Bewegung vom Bewußtsein selbst zu unterscheiden; und nur in diesem Sinne stellen wir die Frage: Was wird aus dem Fühlen, wenn es sich als Bewegung qualifiziert hat? Die Frage geht nicht sowohl auf das Fühlen, als vielmehr auf die Bewegung: was wird aus der Bewegung, wenn sie als Anlage zum Inhalt des Bewußtseins im Fühlen sich qualifiziert hat?

Man könnte die Antwort versuchen: Diese erste Anlage des Inhalts, welche die Bewegung bildet, bleibt bestehen. Diese Antwort enthielte jedoch einen Irrtum. Sie würde das Bewußtsein in seiner Erzeugung zugleich zur Auflösung bringen. Denn das Verharren dieses Ansatzes würde ja den Ansatz selbst vernichten, weil der eigentliche Inhalt doch eine Veränderung zur Voraussetzung haben muß. Diese aber kann nur von auswärts erfolgen. Wir fragen hier aber danach, was aus der Urform der Bewegung, sofern sie im Fühlen gelegen ist, nach dieser Qualifikation als Bewegung wird?

Die Antwort kann nur darin gefunden werden, daß die Qualifikation als solche wieder aufgehoben wird, und der Urstand des Bewußtseins als Fühlen lediglich mit Rücksicht auf die Bildung des Innern gedacht wird. Denn die Bewegung entspricht schon der Rücksicht auf die Außenwelt. Ohne diese Unterscheidung wird die Unterscheidung zwischen Bewußtsein und Bewegung überhaupt, und so auch zwischen Fühlen und Bewegung gegenstandslos. Die Frage erledigt sich also durch die Durchführung der Ansicht, daß das Fühlen in jeder Hinsicht, auf das Äußere, wie auf das Innere, die Urform des Bewußtseins ist, und daß sie, als solche, beständig bleiben muß: niemals aufgehoben werden kann.

Diese Bestimmung über den notwendigen Fortbestand des Fühlens enthält nun aber eine große Schwierigkeit. Wenn man das Fühlen nur subjektiv nimmt, nur in der Richtung von Lust und Unlust, so läßt sich diese Bestimmung wohl verstehen. Das bloße Stattfinden und Gehaben darf nicht aufhören und nicht abgebrochen werden; sonst würde die Anlage zum Bewußtsein vernichtet. Anders aber liegt die Sache doch mit Rücksicht auf die Bewegung, als die erste Anlage zum Inhalt. Wir hatten soeben gefragt, was aus dieser ersten Anlage werde, wenn sie sich vollzogen hat. Und wir hatten antworten zu müssen geglaubt, daß die Qualifikation sich wieder in das unqualifizierte Fühlen zurückbilden müsse. Das ist an sich eine Schwierigkeit, welche in dieser Unterscheidung nicht zu umgehen ist. Sie darf aber daran nichts ändern, daß der Ansatz zum Inhalt noch

nicht Inhalt ist, aber Inhalt werden muß und werden kann. Bevor er aber dies wird, bevor die Inhaltsbildung in Vollzug tritt, muß er als Fühlen seinen Urstand zurückgewinnen.

Welchen Inhalt hat er dann, wenn von der Qualifikation als Bewegung abgesehen wird? Dann bleibt offenbar nur die Anlage zum Innern übrig. Darin aber scheint sich die Ansicht wieder zu bestätigen, daß Lust und Unlust dennoch eine Art von Inhalt seien, da es ja andern Inhalt jetzt nicht geben soll, ohne allen Inhalt überhaupt aber das Fühlen doch nicht gedacht werden kann. Wir werden sehen, daß diese Schwierigkeit nicht nur eine Verlegenheit bildet, sondern daß wir zu versuchen haben, ob sie uns nicht für die Bestimmung des ästhetischen Gefühls von Nutzen werden kann. Wir bleiben jetzt aber noch bei dem Anfang.

Wenn die Bewegung Ansatz zum Inhalt sein soll, so entsteht eine andere Schwierigkeit für die Erledigung der Frage: was wird aus der Qualifikation des Fühlens in der Bewegung? Die Schwierigkeit liegt in dem Begriffe des Inhalts des Bewußtseins. Ein Inhalt setzt einen Bestand voraus. Wie kann das Bewußtsein aber Bestand haben? Nur ein Ding hat Bestand. Das Bewußtsein ist kein Ding, sondern nur ein Vorgang, und als solcher zwar nicht nur ein Geschehen und Stattfinden, sondern auch eine Erzeugung. Immer weist die Methodik des reinen Bewußtseins nur auf eine Tätigkeit, nicht auf ein Ding für das Bewußtsein hin.

Daraus ergibt sich aber, daß auch der Ansatz zum Inhalt, den die Bewegung bildet, für das Bewußtsein nur den Vorgang der Erzeugung bedeuten kann, keineswegs aber darf sich darauf die Meinung stützen, als ob in solchem Ansatz des Inhalts das Bewußtsein sich dinghaft stabilierte, und solcherart etwa eine angebliche Substantialität anzunehmen vermöchte. Hiergegen soll uns die Unterscheidung schützen, welche an Bewegung und Bewußtsein im Fühlen gemacht wurde. Diese Unterscheidung bezieht sich nur auf Rücksichten in bezug auf den Doppelsinn des Inhalts; sie bedeutet nur eine Abstraktion am Fühlen, am Bewußtsein. Und nun soll uns diese Unterscheidung jetzt bei der vorliegenden Frage zur Klärung verhelfen.

Die Unterscheidung vom eigentlichen Inhalt, auch in seinem Ansatze, ist besonders nötig mit Rücksicht auf die Bestimmung des ästhetischen Gefühls. Und gemäß der systematischen Bestimmung desselben wird daher auch bei den ersten Stufen des Bewußtseins ein Ansatz zum Gefühl erforderlich sein. Solcher Ansatz entspricht dem allgemeinen Sprachgebrauch, demzufolge auch ein sinnliches Gefühl angenommen wird, weil man die Unterscheidung zwischen dem objektiven Inhalt und dem subjektiven Innern nicht aufgeben kann. Dem Zwange dieses Gedankens entspricht die Annahme von Lust und Unlust als Gefühl. Es wäre ein Fehler in der Anwendung der Methodik, wenn wir den Aufbau des Bewußtseins nur nach der objektiven Seite versuchen wollten, und nicht ebenso nach der subjektiven.

Das vorliegende Problem schützt uns vor diesem Fehler. Wir sollen das ästhetische Bewußtsein als ästhetisches Gefühl erzeugen. Der Terminus des Gefühls muß eine Gemeinsamkeit der Beziehungen voraussetzen zwischen dem ästhetischen Gefühle und dem Grundgefühl von Lust und Unlust. Diese Voraussetzung kann dadurch nicht erschüttert werden, daß Lust und Unlust mit bedenklichen Fehlerquellen behaftet sind. Das ästhetische Gefühl ist immerhin Gefühl. Und so führt auf das ästhetische Gefühl auch die Frage hin: was wird aus dem Fühlen, wenn seine Qualifikation als Bewegung wieder zurückgenommen wird, so daß es wieder nur für den Aufbau des Innern gedacht wird? Das isolierte Fühlen weist dann auf das problematische Gefühl hin.

Wir haben es so ausgedrückt, daß die Qualifikation der Bewegung aufgehoben wird, so daß die Disposition des Fühlens ohne den Ansatz zum Inhalt isoliert bleibt. Indessen ist ja diese ganze Unterscheidung nur eine Abstraktion, um den Inhalt zur Erzeugung zu bringen. Im Grunde aber ist ja das Fühlen, als Analogon zu den Eigenbewegungen des Nervensystems, an sich schon Bewegung. Man kann daher eigentlich nicht fragen: was wird aus der Bewegung, wenn das Fühlen sich als Bewegung qualifiziert hat? Diese Quali-

fikation ist nur eine Abstraktion. Das Fühlen selbst ist schon Bewegung. Insofern das Fühlen der Ursprung des Bewußtseins ist, ist es eo ipso der Ursprung der Bewegung; denn Bewußtsein ist Bewegung.

2. Das Bewegungsgefühl.

Daraus folgt nun aber, daß diese beiden Abstraktionen, Fühlen und Bewegung, ihre Korrelation aufrecht erhalten müssen. Der Aufbau des Bewußtseins beginnt mit dem Fühlen, und geht zur Qualifikation des Fühlens als Bewegung über. Wenn nun aber der Aufbau fortgeführt werden soll, so muß auch rückwärts diese Korrelation in Kraft treten. Damit wird das Fühlen ein Annex zur Bewegung, zu der Bewußtseinsstufe der Bewegung.

Aber als dieser Annex ist der Terminus des Fühlens zu verändern. Denn er bedeutet ja nur den Ursprung des Bewußtseins, hier aber wird er als Annex gedacht, also als ein Nachtrag, ein Nachklang. Daher wird es notwendig, diese Veränderung durch einen besondern Terminus zu bezeichnen, der den Zusammenhang zwischen Bewegung und Fühlen kennzeichnet, und zwar die rückwärts gewendete Korrelation, die Bedeutung des Annex.

Dieser Verbindung entspricht das Bewegungsgefühl.

Hier tritt uns nun das Gefühl entgegen, im Unterschiede von der Reinheit, in der wir seine systematische Bedeutung zu ermitteln suchen. Dieses Gefühl, wie es hier auftritt, ist nicht bloß nicht als rein zu denken; sondern nicht einmal als isoliert. Es hat keine Selbständigkeit des Bewußtseins; es bezeichnet eine Verbindung; es ist schlechthin nur Relativität. Als eine solche Relativitätsstufe des Bewußtseins ist das Bewegungsgefühl auszuzeichnen. Diese Relativität ist notwendig; denn die Abstraktion der Bewegung fordert den Zusammenhang mit der des Fühlens.

Diese ist zwar zunächst die allgemeine Disposition des Ursprungs. Aber das Problem des Bewußtseins fordert

es, daß der Ursprung für jede Stufe des Bewußtseins in Kraft bleibt. Er kann nicht bloß nachwirken; denn das Bewußtsein ist kein Ding, auf das eine Nachwirkung ausgeübt werden könnte; sein Bestand ist immer nur als ein Bestehen, und dieses nur als ein Entstehen zu denken; das Entstehen aber fordert ununterbrochen den Ursprung. Wir werden dies immerfort für den Aufbau des Bewußtseins zu beachten haben. Jetzt hat sich diese Einsicht geltend zu machen für die Relativität des Bewegungsgefühls. In diese Relativität mußte sich der Ursprung des Fühlens unaufhörlich verwandeln, nicht nur, was wir zuvor bedachten, weil die Abstraktion der Bewegung in die Abstraktion des Fühlens zurückgehen muß, sondern auch deshalb, weil das Fühlen niemals aufhören darf, wenn anders andere Qualifikationen des Bewußtseins erzeugbar werden sollen. So wird schon aus diesem Grunde die Relativität des Bewegungsgefühls nicht nur unvermeidlich, sondern auch positiv notwendig.

Wir dürfen zugleich nun aber auch die sachliche Bedeutung dieser Relativitätsstufe bedenken, für den Aufbau des Bewußtseins und insbesondere auch für das ästhetische Gefühl.

Wir sind von der systematischen Methodik darauf hingerichtet, das ästhetische Gefühl vom sogenannten sinnlichen Gefühle zu unterscheiden. Indessen werden wir nicht darauf ausgehen, das ästhetische Gefühl von Lust und Unlust, von allem Wohlgefühl und allem Wehgefühl gänzlich zu entleeren. In diesem Sinne ist die Reinheit keineswegs zu verstehen, wenngleich freilich das ästhetische Gefühl durchaus nicht das Glücksgefühl als seinen wesentlichen Bestandteil enthalten darf, wie dies bei den neueren Versuchen, die Ästhetik auf Einfühlung zu begründen, darauf schließlich hinauskommt.

Indessen die Unterscheidung ist nicht Scheidung. Ein Element des ästhetischen Gefühls darf das relative Gefühl durchaus bleiben; aber eben als relatives; das will sagen, als Annex zu einer Inhaltsstufe des Bewußtseins. Diesen Sinn gewinnt die Relativität.

Das relative Gefühl ist selbst nicht Inhalt, sondern nur Annex zu einer Inhaltsstufe. Und seine erste Erscheinungsform, als Bewegungsgefühl, ist Relativität zum ersten Ansatz des Inhalts. Aber wie dieser Ansatz die erste Qualifikation des Bewußtseins ist, so ist auch diese erste Relativität eine Stufe des Ursprungs, eine Verwandlung des allgemeinen Ursprungs in seine Fortwirkung, die für jede neue Stufe des Bewußtseins erhalten bleiben muß, damit neuer Inhalt entstehen kann.

Jetzt aber war es nur um den Ansatz zum Inhalt zu tun, und, nachdem er bestimmt war, um seine Wiedervereinigung mit dem Ursprung schlechthin, ohne weitere Qualifikation. Doch bildet die Relativität selbst wieder eine Art von Qualifikation. Das ist die Illusion des Inhalts, die im Gefühl, im bloßen Gehaben, in Lust und Unlust nun einmal liegt. Wir erkennen jetzt schon den Grund des Irrtums auch positiv. Der Schein des Inhalts, der für das relative Gefühl besteht, rührt von dem Inhalt oder von dem Ansatz zum Inhalt her, zu dem er das Annex ist. Dieses Annex, diese Relativität ist notwendig, aber darum noch nicht an sich ein Inhalt. Das Wohlgefühl ist eine notwendige Relativität, aber kein selbständiger Inhalt. Im Bewegungsgefühle liegt in der Bewegung der Ansatz zum Inhalt.

Das ist der Sinn der Betonung, wie sie jetzt allgemein angenommen wird. Wir können sie schon für die Bewegung annehmen, da wir ja schon Klarheit darüber gewonnen haben, daß es sich nur um die Verteilung von Abstraktionen handelt. Der Irrtum wird aber besser ausgeschlossen durch die sprachliche Bezeichnung der Relativität, bei welcher das Gefühl zugleich als eine Relativitätsstufe gekennzeichnet wird. Diese Relativität des Gefühls mag auch ein Bestandteil sein im ästhetischen Gefühle; aber ein bestimmender kann sie nicht sein; geschweige daß sie mit dem ästhetischen Gefühle gleichgesetzt werden dürfte.

Wir lassen nun aber diese Bedeutung des Annex im Begriffe des relativen Gefühls auf sich beruhen, und gehen weiter in der Bestimmung des Inhalts. Die Bewegung

bildet nur den Ansatz zum Inhalt. Der eigentliche Inhalt entsteht erst mit der Empfindung.

3. Die Empfindung.

Wie entsteht die Empfindung? Die Frage geht nicht auf die Bewußtheit; sie bedeutet: wie ist die Empfindung, als Stufe des Bewußtseins, erzeugt worden? Diese Erzeugung ist an sich eine Sache der Logik, nicht nur weil die Erzeugung von ihrer Methodik abhängt, sondern auch, weil nur die Logik das Problem der Empfindung aufstellen kann. Innerhalb der Erzeugungsweisen der reinen Erkenntnis, und zwar innerhalb der methodischen Stufen der Forschung, taucht die Empfindung auf mit dem Anspruch einer Urteilsart, weil die Urteilsart der Wirklichkeit den Anspruch der Empfindung anzeigt. Das schwierigste Problem entsteht damit für die Logik.

Unter allen Besitztiteln der Erkenntnis bildet die Empfindung den kompliziertesten, dessen Rechtfertigung den ganzen sachlichen Apparat der reinen Erkenntnis voraussetzt. An der Empfindung sollte man es einsehen lernen, daß die Psychologie keine Selbständigkeit haben kann, es sei denn eine systematische; daß sie daher nicht selbständig anfangen kann. Denn schon ihr erster Begriff, der der Empfindung, bleibt erschlichen, wenn sie nicht von der Logik seine Rechtfertigung, wenn sie nicht von ihr schon seine Begriffsbestimmung entnimmt.

Die Empfindung enthält, ihrer logischen Bedeutung gemäß, den Hinweis auf die Wirklichkeit in sich; mithin beginnt in ihr die Erzeugung des eigentlichen Inhalts.

Die Erzeugung des Inhalts hat aber schon in der Bewegung, als dem Ansatz zum Inhalt, ihren Anfang genommen. Die Erzeugung der Empfindung muß daher auf ihren Ursprung im Fühlen und in dessen Qualifikation, als Bewegung, zurückgehen. Wir dürfen jetzt diese beiden Abstraktionen zusammenfassen. Die Erzeugung der Empfindung muß auf das

Bewegungsgefühl zurückgehen. Wie kommt nun aber der Fortschritt heraus bei diesem Rückschritt?

Der Ansatz zum Inhalt wurde gefunden durch eine Unterscheidung der Abstraktionen Bewußtsein und Bewegung am Fühlen. Diese Unterscheidung vollzog sich in der Korrelation. Unterscheidung hat sich somit als das erste Mittel erwiesen, den Weg zum Inhalt anzusetzen. Unterscheidung ist auch fernerhin als Mittel im Aufbau des Bewußtseins anzuwenden. Denn Unterscheidung ist das Mittel zur Ausbildung neuer Abstraktionen. Und nur in solchen Abstraktionen kann der Aufbau des Bewußtseins versucht werden. Unterscheidung ist aber schon deshalb das erforderliche Mittel, weil jede neue Stufe doch immer auf einer Unterscheidung von dem Ursprung des Fühlens beruht, welches Fühlen als Ursprung in den Relativitätsannexen der vorhergehenden Stufen erhalten bleiben muß. Dies ist der positive Sinn des relativen Gefühls.

Im Unterschiede von der Bewegung bezeichnet nun die Empfindung den Anfang des eigentlichen Inhalts. Und wir befinden uns im Einvernehmen mit der alten griechischen, in der modernen physiologischen Psychologie wieder erneuerten Ansicht, nach der alle Empfindung Entwicklung aus der Tastempfindung ist. Die Tastempfindung aber ist Bewegung auf den Tastflächen. Dies haben wir schon auch nach seiner Bedeutung für die Entstehung der Ästhetik betrachtet.

Das Empfindungsgefühl bildet nun aber für diese Entwicklung der spezifischen Empfindung eine Vermittlung, welche sonst entbehrt werden müßte; welche freilich der Sensualismus nicht vermißt. Wie kann die Empfindung aus der Bewegung entstehen, welche selbst als Empfindung, nicht als Fühlen gedacht wird? Wie kann eine Empfindung aus einer andern von gleicher Art entstehen? Und wie kann gar eine Empfindung aus einer andern Art von Empfindung entstehen? Diese Fragen werden zurückgedrängt, oder sie treten gar nicht hervor, weil die Empfindung, in Analogie zu ihrem materiellen

Substrate selbst als ein isoliertes Ding illusorisch gedacht wird, und weil zwischen diesen Dingen, diesen dinghaften Gebilden des Bewußtseins das Bewußtsein selbst als ein agierender Faktor mitgedacht wird. So nachhaltig bleibt die mythologische Vorstellung von der Seele, die an ihrem Webstuhl arbeitet, und in selbständigen Akten der freien Überschau ihre Gebilde abteilt, wie sie als selbständige Gebilde sie zur Schöpfung bringt. Wenn diese Art von Neubildung des Bewußtseins schon dem Begriffe der Entwicklung widerspricht, so um so mehr der Methodik der Erzeugung. Daher kann die Empfindung nicht entstehen aus einer andern Empfindung. Sie würde damit neu entstehen.

Die Empfindung entsteht aus den Bewegungsgefühlen. Dieses ist die Voraussetzung für die Möglichkeit des Entstehens einer neuen Stufe des Bewußtseins in der Empfindung. Die neue Stufe darf nur ihrer begrifflichen Bedeutung gemäß eine neue sein. Für den Aufbau des Bewußtseins vermittelst der Erzeugung darf die Neuheit den Zusammenhang mit dem Ursprung des Bewußtseins, der für jede neue Stufe in Kraft bleiben muß, nicht aufheben. Durch das Bewegungsgefühl wird dieser Zusammenhang hergestellt und festgehalten. So wird die Empfindung eine neue Stufe des Bewußtseins auf dem methodischen Grunde der Erzeugung. Und jetzt darf sie den Inhalt vertreten, den sie ankündigt, und den sie als logischen Anspruch zu vertreten hat. Jetzt entspricht dieser logischen Vertretung auch ihre psychologische Definition. Das Bewegungsgefühl ist die notwendige und zulängliche Vorstufe für die Empfindung.

Zulänglich freilich nur als Vorstufe. Die Stufe selbst beruht noch auf einer andern positiven Voraussetzung. Die logische Bedeutung der Empfindung ist der Hinweis auf den Inhalt der Wirklichkeit. Diesem Schwergewicht muß auch die psychologische Bestimmung gerecht werden. So wird die Empfindung zur spezifischen Sinnesempfindung, gemäß den sinnlichen Qualitäten, die an dem physikalischen Körper physiologisch unterscheidbar werden.

Diese Abstraktion des Inhalts an der Empfindung muß nun aber ebenso wieder mit dem Ursprung des Fühlens vereinbart werden, wie wir an der Bewegung dies zu leisten hatten. Wenn eine Art von Empfindung in eine andere Art von Empfindung übergehen soll, wenn eine Empfindung einer Art auch nur auf eine Empfindung von derselben Art folgen soll, so darf niemals die Vermittlung des relativen Gefühls fehlen. Weder kann sich die Gesichtsempfindung aus der Tastempfindung entwickeln, noch auch eine Tastempfindung aus der andern, ohne daß das relative Gefühl dazwischen läge, aus dem die Entwicklung erfolgen kann, während sie sonst eine schöpfungsartige Neubildung wäre. Immer muß das relative Gefühl die Vermittlung bilden.

4. Das Empfindungsgefühl.

Wenn man dieses den Ton der Empfindung nennt, so macht das Empfindungsgefühl dagegen klar, daß der Ton der Empfindung einen Fortbestand haben kann über den Inhalt der Empfindung hinaus. Das wäre sonst ein Wunder, welches dagegen bei unserer Terminologie sich auflöst in eine schlichte Forderung, die unerläßlich ist. Wenn eine neue Empfindung auch eine von derselben Art, soll entstehen können, so kann sie nur aus dem Empfindungsgefühl der voraufgehenden Empfindung entstehen.

Die Empfindung ist nicht die Unterscheidung von einer Empfindung. Dann wäre die Unterscheidung kein Mittel der Erklärung, noch der Beschreibung. Die Empfindung ist Unterscheidung vom Empfindungsgefühl der voraufgehenden Empfindung. Das Empfindungsgefühl hat Bestand, auch wenn die Empfindung vorüber ist. Und es muß Bestand haben, wenn eine neue Empfindung soll entstehen können. Wie kann dieser Bestand gedacht werden? So darf man nur nach der Methode der Erzeugung fragen, und diese erteilt die bündige Antwort: für die Entstehung der Bestand. In anderem Sinne würde die unzulässige Frage der Bewußtheit

hier entstehen, wie sie auch für die Empfindung nur unzulässigerweise entstehen kann.

Eine andere Bedeutung steht noch dem Empfindungsgefühl zu, welche besonders für das ästhetische Gefühl von Belang bleibt.

Man legt der betonten Empfindung, dem Gefühl, Macht, Dauer, Stärke bei. Wir können hier darauf verzichten, für den Begriff der Empfindung die Möglichkeit seiner Verbindung mit Größenbegriffen zu untersuchen. Wir können diese Belehnung mit den angegebenen Begriffen von der Empfindung auf das Empfindungsgefühl übertragen. An diesem bilden sie keinen Widerspruch. Das Empfindungsgefühl darf Stärke und Dauer haben. Denn durch die Dauer wird der Fortbestand der relativen Zwischenstufe zwischen zwei Empfindungen abgemessen. Durch die Stärke wird die Übermacht des Fühlens über den Inhalt an dem Empfindungsgefühle bezeichnet. So ist es die Erfüllung der relativen Bewußtseinsstufe, welche durch die Stärke bezeichnet wird, als ob eine Erschöpfung des Bewußtseins mit diesem Inhalt und durch ihn vollführt würde. Es ist aber nicht so sehr die Erschöpfung mit dem Inhalt, als vielmehr mit dem Empfindungsgefühl, welche den Eindruck der Stärke macht. Auch hier liegt nicht Bestimmtheit des Inhalts im Gefühl; die Verbindung mit dem Inhalt beruht nur auf der Verbindung des Gefühlsannex mit der Empfindung.

Wir müssen hier schon eine Bezugnahme machen auf das ästhetische Gefühl. Die Kunstrichtungen werden oft unterscheidbar je nach dem Übergewicht, welches in ihnen das Empfindungsgefühl erlangt, und je nach dem Verhältnis, in dem die Stärke oder die Deutlichkeit in ihm vorwaltet. Die Deutlichkeit beruht auf der Unterscheidung des Inhalts, die Stärke dagegen auf der fortdauernden Wirkung des Gefühlsannexes, welche die Unterscheidung des Inhalts erschwert, schon seine Gestaltung hemmt. Der Inhalt ist immer nur der Inhalt der Empfindung. Das Empfindungsgefühl kann nur Gehalt haben. Die Stärke ist nicht Inhalt. Diese Unterscheidung gilt schon für das Empfindungsgefühl; wieviel mehr muß sie zu gesteigerter

und verfeinerter Durchführung kommen beim ästhetischen Gefühl, welches in den beiden Hauptarten des Bewußtseins Stufen zur Voraussetzung hat, zu denen das Empfindungsgefühl gleichsam nur eine Vorstufe ist. Aber als solche bleibt es auch in dem reifen ästhetischen Gefühl erhalten und wirksam, wie kein ästhetisches Bewußtsein der Empfindungen, noch mithin der Empfindungsgefühle entraten kann.

Daher entsteht für die Reife und Reinheit des ästhetischen Gefühls immer der Konflikt mit den Empfindungsgefühlen, und es ergibt sich aus ihrem Begriffe, als einer Relativitätsstufe, und aus diesem ihrem Verhältnis zum Inhalt: daß der ästhetische Inhalt nicht in ihnen begründet werden kann. Es ist nur die allgemeine Disposition des Bewußtseins, wie sie in Lust und Unlust verlautet, die auch da im Empfindungsgefühle laut wird, wo dieses als Bestandteil des ästhetischen Gefühls zur natürlichen Mitwirkung kommt. Wenn anders nun aber in diesem relativen Gefühle die Reinheit des ästhetischen Gefühls nicht begründet werden kann, so darf die Urgewalt des Fühlens, die allgemeine Disposition des Bewußtseins nicht vorlaut werden bei dieser Konstruierung des ästhetischen Gefühls. Hier liegen die Gefahren in der Bedeutung dieser allgemeinen Disposition des Bewußtseins in Lust und Unlust, die im Empfindungsgefühle drohend werden. Denn Lust und Unlust bleiben nun einmal die unsäglichen Wendungen, in denen das Empfindungsgefühl sich regt, als ob es in ihnen sich qualifizieren könnte.

Das Empfindungsgefühl in seiner Relativität hat sich nunmehr als eine selbständige Stufe des Bewußtseins erwiesen. Es bildet das Band zwischen Empfindung und Empfindung, und zwar ebenso zwischen Empfindungen derselben Art, wie von anderer Art. In dieser Annahme ist jedoch noch eine große Schwierigkeit versteckt. Wenn das Empfindungsgefühl die Möglichkeit begründet, daß aus einer Empfindung eine andere entstehen kann, so muß diese Begründung eingeschränkt werden auf die Entstehung der zweiten Empfindung, insofern sie ebenso isoliert gedacht wird, wie die erste. Bei

solcher notwendigen Isolierung kann jedoch das Bewußtsein nicht stehen bleiben; bei ihr würde es nicht zur Ausgestaltung des Inhalts kommen können. Eine Empfindung an und für sich ist noch kein Inhalt; ebenso wenig die zweite, wie die erste. Der Inhalt in seiner eigentlichen Bedeutung entsteht erst aus zwei Empfindungen, sofern diese in ein Verhältnis zu einander treten. Auf dem Verhältnis erst beruht, in ihm erst vollzieht sich der Inhalt. Diesen Grundgedanken für die Bestimmung des Inhalts begründet die Logik.

Es entsteht daher die große Frage: wie kommt es zu diesem Verhältnis? Und damit entsteht die Vorfrage: wie kommt es zu der Mehrheit von Empfindungen? Denn ohne daß vorher diese Mehrheit der Empfindungen die zwei Empfindungen, als zwei, erzeugt worden sind, kann ein Verhältnis an ihnen nicht zur Bildung kommen.

5. Das Denken.

So sind wir auf einmal zu den Aufgaben des Denkens gekommen. Die Empfindung selbst hat das Denken herbeigerufen; nicht zwar die Empfindung in ihrer Einheit, aber in ihrer Zweiheit. Das hat schon Plato gelehrt an diesem Beispiel der Zweiheit selbst. Freilich geht die Frage auf die Einheit der Empfindung zurück. Indessen diese Frage dürfte die Logik allein angehen; für den Aufbau des Bewußtseins, den wir hier verfolgen, genügt die Anknüpfung an das Problem der Mehrheit. Die Mehrheit tritt uns somit als die erste Aufgabe an dem Material der Empfindung entgegen, in deren Bearbeitung die erste Leistung des Denkens bestehen muß. Wiederum dürfen wir nicht fragen, wie das Denken in den Urgründen des Bewußtseins dies bewirken könne. Das wäre die Frage nach der Bewußtheit. Wir können nur der Methode der Erzeugung gemäß fragen, welche Erzeugungsweisen für diese Aufgabe im Denken, als Denken, ans Werk treten.

Schon bei der Entstehung der Empfindung aus dem Fühlen wurde die Unterscheidung geltend gemacht. An diesem ersten Punkte mag sie zulänglich sein, weil sie da nur als Reaktion des Fühlens auf den Reiz von außen die

Bedeutung des Bewußtseins vertritt. Dieses Bewußtsein kann allenfalls noch wie ein Reflex gelten. Es ist ja nur der erste Anfang des Bewußtseins aus seinem Ursprung. Die Unterscheidung ist hier eben nur Empfindung, noch nicht Denken. Sie ist, sie vertritt nur die Abstraktion einer Empfindung; jetzt aber handelt es sich um das Problem von zwei Empfindungen als Zweiheit. Genügt auch für diese Stufe des Bewußtseins noch die Unterscheidung, die doch immer den Nebensinn des Unterschieds hat?

Die Unterscheidung genügt schon deshalb nicht in ihrer negativen Bedeutung, nämlich als Trennung der andern Empfindung von der einen, weil diese Trennung selbst ja nicht genügt, weil es vielmehr auf die Verbindung ankommt, welche die Zweiheit darstellt. Wäre denn etwa die Unterscheidung selbst schon Verbindung?

Das Denken ist schon früh in der griechischen Philosophie vornehmlich als Verbindung, als Synthesis gedacht worden. Aber freilich die Verbindung allein genügt auch nicht; die Zweiheit ist nicht allein Verbindung, sondern vorerst Trennung. Und es entsteht die Frage, ob nicht dennoch die Trennung die ursprüngliche Leistung bleibt, von welcher auch die Verbindung abhängt, in der sie selbst schon einen Teil ihrer Bedeutung vollzieht, wenn auch nur einen Teil. Diese Bedeutung der Trennung, welche selbst die Verbindung zu vollführen hat, kann nicht in der Unterscheidung zur Erkenntnis kommen. Die Unterscheidung bringt das Problem gar nicht zur Formulierung. Sie setzt die Elemente schon voraus, unter denen sie die Scheidung vollzieht. Dagegen kommt es darauf an, zu erkennen, daß die Elemente selbst, in ihrer Mehrzahl, durch die Unterscheidung erst erzeugbar werden. Das geht über den Sinn der Unterscheidung hinaus.

Die Logik der reinen Erkenntnis gebraucht daher den Terminus Sonderung, welche als Ersonderung zur Ausführung kommt. So werden in der Sonderung die Elemente erzeugt, ersondert. Und damit ist zugleich die Verbindung vorbereitet. Aber auch die Verbindung entspricht nicht der Methodik der Erzeugung. Vereinigung, Einheit-

bildung ist der angemessene Ausdruck, den daher die griechische Philosophie schon aufgestellt hat. Die Mehrheit ist, als solche, eine Einheit. Sie ist nicht allein Sonderung, sondern ebenso sehr Vereinigung.

Einheit bezeichnet die Aufgabe des Denkens. Verbindung ist ein bildlicher Ausdruck, der das Problem nicht zulänglich bezeichnet. Vereinigung bedeutet die Einheit in der Mehrheit, die Mehrheit als Einheit. Und daher schließt sie auch die Sonderung in sich. Denn die Einheit der Mehrheit ist nicht Verbindung, Zusammenfügung, noch all dergleichen Bindungswerk, sondern sie beruht auf der Erzeugung der Mehrheit, auf ihrer Ersonderung unter dem Leitbegriffe der Vereinigung zur Mehrheit.

Das Alles ist Denken, reines Denken. Aber die Logik bedarf mancher Zurüstungen, um diese Aufgabe des Denkens zur Lösung zu bringen. Hier bewährt sich nun ganz unverkennbar unsere These von der systematischen Bedeutung der Ästhetik. Die Kunstwissenschaft selbst hat sich gedrungen gefühlt, in diese Tiefen der wissenschaftlichen Logik hinabzusteigen. Sie ist nicht etwa bei der sogenannten Psychologie stehen geblieben, sondern sie hat Erörterungen aufgenommen, welche das eigenste Gut der Logik sind, wenn nicht gar der Metaphysik in ihrem wissenschaftlichen Sinne. Von dem Begriffe der Bewegung ist sie fortgetrieben worden zu den Begriffen von Raum und Zeit, und selbst zu dem Begriffe der Mehrheit. Sie verläßt damit die alleinseligmachende Methode der Entwicklung, die mit Vergleichung, Kombination und Assoziation und allen diesen stumpfen und blinden Bindemitteln operiert, die das eigentliche Problem immer nur verschleiern. Die Mehrheit selbst, nichtsdestoweniger als Einheit zu denken, bildet hier das ausdrücklich anerkannte Problem.

Das Mannigfaltige der Anschauung, welches noch die Schwäche in Kants Disposition des Erkenntnisproblems bildet, wird damit zurückgewiesen. Und damit fällt auch der letzte Grund für die Unterscheidung von Sinnlichkeit und Verstand. Die Sinnlichkeit kann nicht mehr

das Mannigfaltige liefern, sofern dieses als Mehrheit zum Problem wird. Mehrheit bedeutet reine Mehrheit, erzeugte Mehrheit. Diese reine Mehrheit darf als Einheit gedacht werden, wie sie dies muß, wenn anders die Sonderung auf der Vereinigung beruht, unter deren Leitung sie sich zu vollziehen hat. Da können also die alten Schlagworte des Sensualismus und Empirismus nicht mehr helfen, sie werden in ihrer Hinfälligkeit erkannt und der Apriorismus und Idealismus der Erkenntnis wird nunmehr herangezogen. Von der Kunstwissenschaft kann jetzt die zunftmäßige Logik lernen, wie sie ihr Handwerk zu betreiben hat. Verfolgen wir diese Aufgabe nun weiter nach unserer Methodik.

Das Empfindungsgefühl ist von gleicher Art, wie das Bewegungsgefühl. Die Bewegung ist auch schon Inhalt, Ansatz zum Inhalt. Und die Empfindung enthält den ausgeführteren Inhalt, aber auch nur noch im Ansatz; denn erst die Mehrheit von Empfindungen kann den Inhalt zur Ausführung bringen. Diese Mehrheit aber ist nicht mehr Empfindung, die eben nur jenen Ansatz zur Ausführung bedeutet. Die Mehrheit ist Denken. Denken bedeutet die Erzeugung des Inhalts, den Vollzug seiner Ausführung. Empfindungsgefühl und Bewegungsgefühl sind daher auch auf den Inhalt hin als homogen zu betrachten, und gänzlich sind sie dies im Annex des Gefühls.

Wenn wir nun die neue Leistung des Bewußtseins, als Denken, in die Mehrheit setzen, welche an den Empfindungen sich zu bilden hat, so sind wir zunächst an das Empfindungsgefühl gewiesen, in welches jede Empfindung für sich einzumünden hat. Dieses Empfindungsgefühl aber ist sowohl der Empfindung, wie erst recht dem Gefühlsannex nach, zugleich Bewegungsgefühl. In diesem aber ist, eine natürlichere Quelle anzusprechen für die Entstehung der Mehrheit. Mehrheit ist der erste ausgeführte Inhalt. Bewegung aber ist die Quelle für den Ansatz zum Inhalt, aus der die Empfindung selbst sich ableitet. Im Bewegungsgefühl ist daher die Brücke zu

suchen für die Verbindung von Empfindung und Empfindung.

Dieses Bewegungsgefühl ist nun aber auch in dem Empfindungsgefühle wirksam. Denn Empfindung ist Bewegung. Und wenn sie nicht lediglich als Reaktion und als Reflex gewertet werden muß, so verdankt sie dies der Bewegung, welche, als solche, immer eine Regung und Erzeugung des Bewußtseins ist. So führt uns die Frage nach der Erzeugung der Mehrheit von Empfindungen auf die Erzeugung des Bewußtseins in der Bewegung zurück; genauer auf das Bewegungsgefühl.

Die Ethik des reinen Willens hat, um diese Reinheit zu begründen, an der Bewegung, als welche der Wille sich zu vollziehen hat, einen reinen, intellektuellen Faktor zu ermitteln gehabt, und sie hat diesen als Tendenz ausgezeichnet. In der Tendenz wirkt das Empfindungsgefühl als Bewegungsgefühl, wirkt der ursprüngliche Bewegungscharakter des Bewußtseins in das Empfindungsgefühl durch. Der Annex des Gefühls enthält diesen ursprünglichen Wert des Bewußtseins als Bewegung in sich. Wenn jetzt die Frage gestellt wird: wie kann die Mehrheit von Empfindungen zur Entstehung kommen? so kann nunmehr die Antwort lauten: sie ringt sich aus dem Bewegungsgefühle heraus, welches in dem Empfindungsgefühle, seinem Gefühlsannex nach, enthalten ist.

Dieses Sichherausringen ist nicht mehr bloß die allgemeine Regung der Bewegung, sondern in ihm wird, der Aufgabe der Mehrheit gemäß, dieses Hinausstreben zugleich zu einer Doppelheit. Denn für einmal hätte man seiner ja nicht bedurft; da hätte man sich an dem Bewußtsein der Bewegung, an dem Fühlen schon begnügen können. Die Tendenz bedeutet die Mehrheit der Tendenzen; wie sie ja für die Entstehung der Mehrheit erdacht wird. Sie ist Plural in ihrem Begriffe. Sie bedeutet das Fortstreben von Tendenz zu Tendenz, mithin das Fortstreben von einer Empfindung zur andern.

Wenn nun das Problem der Mehrheit, nach der Methodik der Erzeugung, die Ersonderung und die Vereinigung fordert,

so werden beide Richtungen in der Erzeugung der Mehrheit durch die Tendenz verfolgt. Das Hinausstreben erzeugt die Sonderung, zumal in seinem Fortschritt von Tendenz zu Tendenz. Die Tendenzen erzeugen die Sonderung. Und hinwiederum erzeugen sie in diesem ihrem unaufhaltsamen Fortschritt zugleich die Vereinigung. So bilden sie den Ursprung der Reihenform, in der aller Inhalt des Bewußtseins sich vollzieht. Aber die Reihe ist selbst nur ein Ausdruck für die Mehrheit, außer sofern sie unendliche Reihe ist, was hier nicht in Betracht kommt.

In der hergebrachten Terminologie stellt sich die Reihe in Zeit und Raum dar, mithin in den Bildern des Nacheinander und des Nebeneinander. Sie sind beide nur Bilder; denn sie lassen zwei Fragen unerörtert: erstlich woher kommen die Elemente, die so geordnet werden? Und zweitens: wie kommen diese Ordnungen zur Erzeugung? Man sieht wiederum, daß Zeit und Raum nicht vorangestellt werden dürfen vor den Erzeugungsweisen des Denkens; sie können nichts Besonderes sein, da sie die eigensten Aufgaben des Denkens in sich enthalten.

6. Anwendungen in der Kunstwissenschaft.

Die Kunstwissenschaft bringt diese Richtung der reinen Logik zu einer trefflichen Bestätigung. Sie verschmäht allmählich die empiristischen Stichworte und bleibt nicht mehr psychologisch bei dem Menschen und seinem Körpergefühle stehen. Sie führt den Rhythmus auf die Zeit zurück, und Symmetrie und Proportionalität auf den Raum. Vielmehr wird es so zur Klarheit gebracht, daß im Rhythmus sich die Zeit vollzieht, wie in Symmetrie und Proportionalität der Raum. Alle diese Grundbegriffe der Kunstwissenschaft aber sind Bewegungsgefühle. Darin allein beruht ihr Inhalt, daß sie Bewegung erzeugen, vielmehr daß sie den Fortgang von Bewegung zu Bewegung erzeugen.

Wie die Tendenz die Mehrheit der Tendenzen in sich schließt, so beruht der Rhythmus auf dieser Fortspinnung des Bewegungsgefühls. Und Symmetrie und Proportionalität erzeugen ein Nebeneinander, indem sie das Nacheinander messen und auf Grund dieser Messung und in ihm eine Vereinigung des Nacheinander zustande bringen. So entsteht aus der Tendenz, vielmehr aus ihrer in ihrem Begriffe involvierten Mehrheit die Erzeugung der Mehrheit selbst nach ihren beiden Richtungen, als Sonderung und als Vereinigung. Die Ersonderung ersteht in dem Hinausstreben, und die Vereinigung in dem Fortschritt dieses Hinausstrebens, der in ihm selbs vorausgesetzt wird.

Wir dürfen auch noch auf das Moment hinweisen, welches die Logik der reinen Erkenntnis in der Zeit ausgezeichnet hat, insofern sie die Antizipation als ihre Grundtätigkeit nachzuweisen sucht. Die Antizipation macht es deutlich, daß die Zeit keineswegs eine Ordnung der Folge des Nacheinander ist, sondern vielmehr der Erzeugung des Folgens. Nicht auf die Vergangenheit folgt die Zukunft, sondern der Erzeugung der Zukunft folgt die der Vergangenheit nach. Die Sonderung geht von der Zukunft aus, und erst von ihr ab vollzieht sich die Vereinigung in dieser Ordnung der Folge. Ähnliche Änderungen ergeben sich auch an der Ordnung des Raumes, insofern sie nicht schlechthin im Nebeneinander genommen wird, sondern gemäß der Allheit einer unendlichen Reihe.

Dem Verhältnis, welches sonach zwischen Zeit und Raum besteht, kann man versucht werden, auch dasjenige zwischen Symmetrie und Proportionalität einerseits und Rhythmus andererseits analog zu bilden. Die Sonderung und Vereinigung von zwei Elementen, und der Tendenz gemäß, einschließlich ihrer Wiederholung, dies bedeutet die Grundform des Rhythmus. Der Rhythmus aber ist die ästhetische Grundform. Modifikationen derselben sind Symmetrie und Proportionalität. Symmetrie ist die Paarung nach rechts und links, die wiederum nur eine Richtungsform der Urpaarung des Rhythmus ist. Und Proportionali-

t ä t ist die Schichtung solcher Paarungen aufwärts und abwärts.

In dieser Richtung des Bewegungsgefühls entsteht die T i e f e, die dritte Dimension des Raumes. Es ist aber gar nicht der Rumpf, der für diese Messung die Ausgangseinheit bildet, so wenig wie für die Symmetrie, sondern es ist der Ryhthmus selbst, demzufolge die Tendenz zu Tendenz fortstrebt. Diesem Begriffe des Rhythmus entspricht auch die Antizipation, die das Wesen der Zeit ausmacht. Der Rhythmus erweist sich demnach als eine tiefere Einheit, als welche der Rumpf zu bilden vermöchte. Seine Einheit, der Einklang, den er vollzieht, der seine Aufgabe und sein Inhalt ist, liegt vielmehr in der E i n h e i t d e s M e n s c h e n selbst, welche im Rhythmus sich anbaut.

Es zeigt sich so, daß das Bewegungsgefühl, oder in ihm das Empfindungsgefühl selbst in der Mehrheit, welche kraft der Tendenz sein Werk ist, zugleich den Inhalt des Bewußtseins zur Erzeugung bringt; den Inhalt, der in der isolierten Empfindung noch nicht erzeugt wird. Wir haben bei der Betrachtung der ästhetischen Grundformen diesen Inhalt vornehmlich in seiner subjektiven Richtung gefunden. Aber mehr noch als die Zeit macht es ja der Raum unmittelbar deutlich, daß auch in objektiver Bedeutung der Inhalt so zur Erzeugung gelangt. In dieser objektivierenden Richtung liegt die vorzügliche Bedeutung des D e n k e n s. D a s D e n k e n e r z e u g t d a s O b j e k t.

Man pflegt die Objektivierung auch als V o r s t e l l u n g zu bezeichnen. Immerhin besagt die Vorstellung schon mehr als die Empfindung, die an sich nur Änderung im Zustand, im Stattfinden des Bewußtseins ist. Aber die Vorstellung, wenngleich in dem Worte die Objizierung bezeichnet wird, kann doch auch, wie daher auch der Ausdruck lautet, R e p r ä s e n t a t i o n sein. Diese Wiederholung widerspricht der Erzeugung. Das ist der Grundfehler am Terminus der Vorstellung, den für die Kunst die P h a n t a s i e nur verstärkt. Hier ist der Inhalt immer schon gegeben, und es handelt sich nur um seine Wiederholung, um die Herbeischaffung seiner Wiederkehr. Mehr hat ja auch eigentlich

die Phantasie nicht zu leisten, wenngleich sie, sei es die Wiederkehr mit schwierigen Mitteln herbeiführt, sei es nach geschehener Wiederkehr an eine eigene Verarbeitung herangeht. Das Gegebene bleibt immer gegeben, wenngleich es verändert werden soll. Dahingegen muß das Denken immer Erzeugung sein, und als das Erzeugnis des Denkens wird das Objekt zu einem reinen Gegenstande der Erkenntnis, und in ihr die Wissenschaft. Und so kann auch das Denken, sofern es ein Grundelement des ästhetischen Gefühls ist, den Inhalt desselben zu einem reinen Inhalt, zu einem Gegenstande des reinen ästhetischen Gefühls erheben.

Hier zumal bewährt sich die methodische Verbindung, welche wir zwischen dem Bewußtsein in allen seinen Stufen mit der Bewegung herzustellen suchen. Die Kunst ist in allen ihren Tätigkeiten Bewegung. Aber das Denken muß überall mitwirken. Das Kunstgefühl beruht zwar auf dem Grundelemente des Denkens für die Erzeugung des Gegenstandes der Natur im Kunstwerk, aber wenn anders das ästhetische Bewußtsein die Benennung des Gefühls verträgt, so muß zunächst die Stufe des Gefühls in ihrer Relativität dabei mit zur Anlage kommen. Es darf bei der Relativität nicht verbleiben, aber es kann von ihr nicht Abstand genommen, auf sie nicht verzichtet werden. Somit muß eine Gefühlsstufe auch für das Denken nach allen seinen Modifikationen eingerichtet werden.

Daher ist unsere Wurzeleinheit von Bewußtsein und Bewegung für das ästhetische Gefühl von grundlegender Bedeutung. Die Kunst arbeitet ebenso sehr mit den vitalen Kräften der Bewegung, wie mit den logisch begründeten, wissenschaftlichen Einsichten des Denkens. Alles abstrakte Denken wird lebendig in ihr an der Bewegung, wie andererseits alle sinnliche Darstellung teils der mathematischen Zurüstung und Kontrolle, teils der klaren und scharfen logischen Gestaltung und Revision bedarf.

So wird das reine Denken der Bewegung im Kunstschaffen homogen. Zeit und Raum sind Grundformen der Bewegung und mithin des Denkens, ebenso aber auch Grundformen des

Kunstschaffens. Die logische Erzeugung des Gegenstandes wird der künstlerischen gleichartig, daher die erstere zur Voraussetzung der letzteren. Und wir wurden schon darauf aufmerksam, wie die Kunstwissenschaft, um die Methodik der Kunst zu ermitteln, zu der logischen Einsicht kam, welche innerhalb der philosophischen Logik noch das eigentliche Problem im Streite der Schulmeinungen bildet.

In der Kunst geht mithin zwingender als an der Wissenschaft die logische Einsicht auf. Das wäre schwer verständlich, wenn es nicht schaffende Künstler selbst wären, von denen diese Einsicht ausgeht, wie zu Anfang von Gottfried Semper, so neuerdings von Adolf Hildebrand. Denn an sich müßte diese literarische Tatsache schwer erklärlich scheinen. Der Zusammenhang zwischen Mathematik und Logik und zugleich beider mit der Physik, ist ja schon durch Pythagoras dargelegt, also bei der ersten Entstehung der mathematischen Physik als Akustik; und nicht minder ist hier auch schon mit der logischen Begründung ein fundamentaler Beginn vollzogen. Und die Fortführung und immer lebendigere Begründung dieses dreifachen Zusammenhangs ist ebenso sehr der lebendige Geist in der Geschichte der Mathematik und der Physik, wie in der der Philosophie. Und dennoch wird darüber noch gestritten, als wenn nicht nur Pythagoras nicht gewesen wäre, sondern ebensowenig Galilei und Kepler und Leibniz und Newton.

Dahingegen ist in der Kunst scheinbar Alles nur sogenannte Phantasie, und das soll heißen Ungebundenheit durch die Gesetze der materiellen Erkenntnis, also etwa nur Gebundenheit durch die der sogenannten formalen Logik. Und dennoch soll diese Kunst die Darstellung von Gegenständen der Natur zu ihrer Aufgabe haben. Das ist ein offenbarer Widerspruch, an dem daher die Kunstwissenschaft Anstoß nehmen muß. Der geringste mechanische Fehler bringt das erbaute Haus zum Umsturz, nicht nur das Wohnhaus, sondern nicht minder das Luftschloß der architektonischen Phantasie, die den Tempel und die Kirche zur Erzeugung bringt. Ebenso vermag kein Hochflug der Phantasie den kleinsten

Vers zustande zu bringen, ohne daß das Grundgesetz des Rhythmus eine miterzeugende Hilfe leistet. Genau so verhält es sich in der Musik. Es ist ein Irrtum, daß der Geist unbewußterweise bei der Komposition rechne. Das Rechnen allein genügt nicht. Der Komponist muß sich dessen bewußt sein, daß er rechnet, aber freilich nicht als Rechnung. Die musikalische Rechnung ist der Generalbaß. Ohne ihn aber kann die musikalische Phantasie nicht von statten gehen.

In allen diesen theoretischen Anforderungen an das Kunstschaffen ist jedoch die innere Verbindung mit der Bewegung unverkennbar. Daher wird die theoretische Anforderung nirgends ein von Außen eintretender Zwang, sondern sie erwächst aus der eigensten Wurzel, aus der sich alle Zweige des Kunstschaffens entfalten. So ist es denn auch zu verstehen, daß die theoretischen Bedingungen nicht allein von den bahnbrechenden Geistern der Kunst anerkannt, gepflegt und ausgebildet wurden, sondern daß sich ihre Originalität selbst, wie die Art ihrer Produktivität mit dem Maße ihrer theoretischen Kraft steigert. Die Originalität wird keineswegs beeinträchtigt, die schaffende Phantasie keineswegs unfrei bei dieser Personalunion mit der wissenschaftlichen Theorie, sondern die Schöpfung wird um so zauberhafter an Macht und Vielgestaltigkeit, je mehr sie von der Theorie geregelt und geleitet wird, je mehr sie die Gesetzmäßigkeit der Erkenntnis in ihre eigene Aufgabe aufnimmt, und als Grundlage für die Behandlung derselben festhält.

Hätte die Poesie aber etwa von sich selbst aus zu ihrer innern Kraft und Reife gedeihen können, oder ist es die lebendige Anteilnahme an den Problemen der theoretischen Kultur und mithin auch an deren Zentrum, der Philosophie, wodurch die Poesie, als Kunstrichtung, vom Epos der Volkspoesie zur Unterscheidung kommt? Die theoretische Reife ist der durchschlagende Grund für den Unterschied der hohen Kunst von der archaischen. Und ebenso beruht auf diesem Grunde der Unterschied zwischen der Musik und dem Volkslied, wie schon der zwischen der Musik und dem Vogelgesang. Die Polyphonie erst unterscheidet die Musik von

allen ihren Analogien. Sie aber macht die Abhängigkeit von der Theorie unverkennbar. Zugleich aber wird an der Musik die Gleichartigkeit des Denkens mit der Bewegung unmittelbar deutlich, und daher die Homogeneität der Erkenntnisbedingung mit der ästhetischen Erzeugung.

Nur auf diese Homogeneität kommt es uns hier an; nur auf die Klarstellung des Grundgedankens, daß die Eigenart des ästhetischen Gefühls nicht beeinträchtigt wird dadurch, daß die theoretische Erkenntnis ihm zur Grundbedingung und Voraussetzung gemacht wird. Dahingegen handeln wir jetzt noch nicht von der Frage, welche den positiven Anteil des Denkens und der theoretischen Erkenntnis am Kunstschaffen selbst, wie auch am Kunsterlebnis betrifft. Diese Frage geht den Inhalt der Kunst, den Inhalt aller Kunstarten an. Sie ist daher ein Hauptteil für die gesamte Inhaltsbestimmung der Ästhetik. Hier jedoch haben wir es erst mit der Erzeugung des ästhetischen Gefühls zu tun, als einer neuen Art des Bewußtseins. Deshalb kommt es uns hier vornehmlich auf die Homogeneität der Erkenntnisbedingung mit dem ästhetischen Gefühle an, insofern sie in der Einheit von Bewußtsein und Bewegung begründet ist. Nur in Andeutungen zur Erläuterung haben wir hier auf die andere Frage schon Bezug nehmen müssen.

7. Die Vorbedingung des Willens.

Suchen wir nunmehr die ebenso erforderliche Homogeneität des ästhetischen Bewußtseins mit der ethischen Willensbedingung zu ermitteln.

Die Reinheit in der Erzeugung des Willens ist vorgesehen in der Tendenz, welche das Willenselement mit dem Denken gleichartig macht. Diese Tendenz waltet im Rhythmus, und pflanzt sich demgemäß im ästhetischen Bewußtsein fort. Von hier aus bereitet sich die Verbindung mit der weitern Entwicklung des Denkens vor. Indessen beruht die positive Kraft des Willens auf dem Affekt.

Der Wille bedarf zwar des Denkens und der Erkenntnis, aber er verbraucht sie für seine Eigenart. Diese hat ihren positiven Grund im Affekt. Der Affekt ist nun aber zwar nicht entblößt von Lust und Unlust, aber Lust und Unlust erschöpfen seinen Begriff nicht. Lust und Unlust sind nunmehr ja als Annexe und als relative Gefühlsstufen unzweideutig bestimmt. In Annexen aber kann nicht die positive Kraft entspringen, in denen die Eigenart des Willens besteht.

Es ist daher eine neue Art der Relativität für die Gefühlsstufe zu bestimmen. Denn der Affekt muß freilich eine Art von Gefühl sein. Der Inhalt, der immer nur dem Denken angehören kann, ist ja bereits als negative Bedingung befriedigt. Als positive Bedingung kann der Affekt aber nicht ein Anhängsel einer schon dagewesenen Bewußtseinsstufe sein, deren positive Bedeutung nur darin bestehen könnte. daß sie für eine neue Inhaltsstufe die Voraussetzung bildet. Denn jetzt handelt es sich für den Affekt um eine neue, eigenartige, selbständige Stufe des Bewußtseins, welche der Wille bildet. Daher hat die Ethik des reinen Willens die Gefühlsstufe der Suffixe unterschieden von der der Annexe. Das Suffix bedeutet nicht nur die Disposition für einen neuen Inhalt auf derselben Stufe, sondern die Bedingung der Erzeugung einer neuen Stufe des Bewußtseins.

Wenn der Affekt das Willensgefühl zu vertreten hat im Unterschiede von den Denkinhalten des Willens, so muß diese Relativität des Gefühls eine positive, an ihrem Teile rein erzeugende Bedeutung haben. Der Wille darf nicht Velleität bleiben; der Entschluß nicht nur Plan und Vorhaben; er muß als Impuls die Handlung ins Werk setzen. Die Impulsivität, die Lebensenergie, der Schaffensdrang, die Tatkraft muß sich in die Handlung ergießen. Diese Kraft des Influxus ist der reine Wille. Setzet Ihr nicht das Leben ein, nie wird Euch das Leben gewonnen sein. Das ganze Ich bringt sich in dem Ziele der Handlung an den Tag. Was Begehrung zu sein scheint, Trieb, Naturgewalt, Baulust und Zerstörungstrieb; der Affekt, als

reines Willensgefühl, erhebt sich über alle diese vitalen Stufen des Empfindungsgefühls mit ihrer Lust und Unlust in allen ihren Nuancen.

Der Affekt nährt sich nicht allein aus diesen elementaren Empfindungsstufen: er ist ein Konflux zugleich von anderen Gefühlsstufen, von denen der Denkgefühle. Diese Vereinigung der verschiedenen Gefühlsstufen bringt die Veränderung hervor, welche das Suffix von dem Annex unterscheidet. Es ist die Reinheit zugleich, welche in dieser Veränderung sich erzeugt; welche insbesondere von den Denkgefühlen herleitbar wird. Diese Reinheit schafft dem Affekte die positive Energie, welche den Willen von der Begierde abscheidet.

Wenn dieser reine Affekt sich frei zu machen vermag von der Allgewalt der Lust und Unlust, so bedeutet dies nicht etwa, daß Lust und Unlust im Wechsel des Doppelgefühls sich aufspielen, indem etwa die Lust an und nach Kümmernissen rege wird, sondern es ist die andere Gefühlsstufe des Willens, welche die neue Gefühlsstufe zur Erzeugung kommen läßt. Wir denken unwillkürlich hier schon an das ästhetische Gefühl, wenn wir schon im reinen Willen diese Ablösung des Affekts von Lust und Unlust erkennen. Aber wir nehmen jetzt nur Bezug auf diese Ablösung, sofern sie innerhalb des reinen Willens selbst, für dessen Erzeugung sich vollzieht.

Die Ethik des reinen Willens hat das ethische Selbstbewußtsein in dem Ich der Allheit zur Objektivierung gebracht. Dieses Ich der Allheit ist nicht nur unterschieden von dem Ich des isolierten sinnlichen Bewußtseins, sondern auch von jener höheren Stufe, welche nur in einer Mehrheit von Individuen sich objektivieren kann. Diese Mehrheit bildet die relativen Gemeinschaften der Familie, des Stammes, des Volkes, wie nicht minder auch der religiösen Verbände. Die Allheit dagegen objektiviert sich in den Staaten und in der Menschheit, welche auf dem Staatenbund beruht. Diese Verbände sind absolut für den reinen Willen. Sie sind die höchsten,

die zuverlässigen Objektivierungen des ethischen Selbstbewußtseins.

Für die Ästhetik ist es eine wichtige Frage, ob der Inhalt der Kunstwerke, wie er von dem Zeitwechsel und von der nationalen Verschiedenheit der Künstler abhängig ist, so auch in solcher Relativität aufgeht, oder ob er trotz dieser Relativität einen absoluten Wert hat. Die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewußtseins scheint darauf zu beruhen, daß die Frage im Sinne des Nachsatzes zur Entscheidung kommt. Es scheint sich so eine vielleicht wichtige Analogie für das ästhetische Bewußtsein zu dem Willensbewußtsein in bezug auf das Subjekt herauszustellen. Wie das ethische Selbstbewußtsein nur in der Allheit zur Reinheit kommt, so würde es demnach auch mit dem ästhetischen Selbstbewußtsein, wenn das ästhetische Gefühl zu einem solchen zu reifen vermag, ebenso der Fall sein.

Aber abgesehen vom Individuum des Künstlers, handelt es sich auch objektiv im Verhältnis des darzustellenden Individuums zum Typus zu allernächst um den ethischen Begriff des Individuums. Der Typus selbst darf nicht die letzte Grenze der Kunst bilden; denn er bezeichnet nur den Menschen der Mehrheit. So bewegt sich die Kunst immer zwischen diesen beiden Polen des ethischen Selbstbewußtseins. Sie verengt sich, wenn das Individuum sich lediglich nationalisiert, ebenso wie wenn sie sich auf ein Konterfei einschränkt. Sie erhöht sich, wenn sie ihren Horizont von dem Mehrheitsbilde erweitert zu dem Allheitsbilde des ethischen Individuums. Auf diese Allheit muß der reine Wille, muß der Affekt sich richten. Dann erst kann das ästhetische Bewußtsein zur reinen Erzeugung kommen. Die Reinheit bleibt beschränkt, wenn die Willensgrundlage nicht zur Vollendung ihrer Reinheit kommt, wenn die Kluft zwischen Allheit und Mehrheit bestehen bleibt.

8. Verhältnis zur Religion.

Hier wird die Differenz einschneidend, welche zwischen der reinen Sittlichkeit und der

Religion besteht. Und diese Differenz wird bedeutsam in der Erzeugung des ästhetischen Bewußtseins: ob es seine Grundbedingung streng und genau in der reinen Sittlichkeit feststellt, oder aber ob es das Grundmoment des Willens aus der Religion entnimmt. Durch diese Differenz entstehen die wichtigsten Unterschiede in der Geschichte der Kunst, und auch in den Perioden der großen Künstler. Immer ist und bleibt ein Element der Sittlichkeit in der Religion; aber es ist in ihr nicht zur Reinheit gereift. Es ist auch mit anderen Elementen gemischt, welche nicht an sich von sittlichem Gehalte sind, oder auch nur den relativen Wert des Subjektes der Mehrheit an sich tragen. Das Verhältnis des ästhetischen Bewußtseins zur Religion wird der Gegenstand einer besondern Erörterung werden müssen. Hier sei nur auf das Verhältnis des reinen Willens zur Religion in ästhetischer Rücksicht Bezug genommen.

Die politischen Momente spielen auf beiden Seiten mit. Schon in der ältesten Kunst zeigen sich diese Einflüsse. Die Ehrfurcht vor der Gewalt der Herrscher hat ihre Paläste zur Umwandlung in die Tempel gebracht. So sind die Tempelbauten entstanden aus den Palastbauten heraus. Bei den Herrschern selbst aber und bei ihren, ihrem eigenen Wohnsitz gewidmeten Bauten, spielen religiöse Motive schon mit. Auch die Götter sind ursprünglich Ahnen und Heroen, mithin politischen Ursprungs. Auch im homerischen Olymp walten sie als politische Schutzgötter für Griechen und Trojaner, als Parteigötter, als Sonderschutzgötter. Dieser politische Ursprung ist an sich ein sittlicher Ursprung der Götter; er vollzieht ihr Verhältnis zu einem Volkswesen, zu dem Urgebild eines Staatswesens.

Wenn in späterer Zeit aber noch andere Motive für die Entwicklung der Gottheit und der Religion eintreten, insbesondere auch für das Verhältnis zwischen den Göttern und den Menschen, so gilt es zu bedenken, daß dann schon die Kunst vorhanden ist, und daß es demnach notwendig wird, so schwierig es ist, die Mitwirkung der Kunst bei dieser Entwicklung der Religion zu isolieren, und auf ihren besondern Wert abzuschätzen. Der Begriff des ethischen Selbstbewußt-

seins der Allheit wird sich bei dieser Unterscheidung des rein Ästhetischen von dem lediglich Religiösen zu bewähren haben. Das rein Ästhetische wird auf der reinen ethischen Vorbedingung beruhen. Diese aber darf nicht gleichgesetzt werden mit dem Religiösen, welches ein Mischprodukt sein muß, wenn anders unsere systematische Methodik richtig ist, welche für die Religion keine selbständige Art des Bewußtseins offen läßt.

9. Verhältnis zum Geschlechtstrieb.

Der reine Wille hat sein schwierigstes Problem vielleicht an demjenigen Affekt, der am intensivsten die Natur des Affekts ausprägt. Dieses Problem bildet der Geschlechtstrieb. Er ist ein sittlicher Affekt; denn auf ihm beruht die Grundform der Familie und des Stammes. Sie sind zwar nur relative Gemeinschaften, aber wenn auch die absolute des Staates und der Menschheit nicht begrifflich auf ihnen beruht, so doch natürlich und in dieser Hinsicht sachlich. Den Geschlechtstrieb pflegt man als das Urgefühl zu betrachten, und so läßt man auch das Kunstgefühl, als Gefühl, in ihm wurzeln. Darin liegt sicherlich eine richtige Beziehung. Ohne die Richtung auf die Geschlechtsliebe wäre die Kunst nicht erklärlich, weder als Poesie, noch als Malerei. Der Aufbau des ästhetischen Gefühls muß daher von diesem Element des geschlechtlichen Trieblebens ausgehen; aber es macht einen methodischen Unterschied, ob dieses Moment unmittelbar als ein Moment der Kunst angenommen wird, oder aber ob es zunächst als ein Moment der Sittlichkeit gewürdigt, und als solches zur sittlichen Vorbedingung des Kunstgefühls gemacht wird. Dadurch verändert sich das Grundverhältnis der Kunst zum Geschlechtstrieb.

Der Geschlechtstrieb ist ein Affekt, mithin gehört er in den Apparat des reinen Willens. Er bleibt nicht nur Trieb, sondern er wird ein Motor des reinen Willens. Wenngleich er nur relative Gemeinschaften zur Erzeugung bringt, so sind diese die unerläßlichen Bedingungen der Allheit. Er darf

daher als unverächtlicher mitwirkender Bestimmungsgrund, Bewegungsgrund des reinen Willens gelten.

Wenn der Geschlechtstrieb jedoch nicht zuerst als ein sittlicher Affekt gedacht, und als solcher zur Vorbedingung des ästhetischen Gefühls angenommen wird, so entstehen die großen Verirrungen, welche in der Geschichte der Ethik selbst sich immerfort wiederholen, und welche ebenso auch in den Problemen der Kunst einen zentralen Herd haben. Gewöhnlich ereifert man sich in diesen ästhetischen Kämpfen um die ethische Reinheit, um die Befreiung und Läuterung des Willens von dem ausschließlichen Naturzwang des Geschlechtstriebs, um die Behauptung der sittlichen Eigenart des reinen Willens. Indessen ist dies eine Verschiebung des Streitpunktes. Die eigentliche Frage dreht sich nur um die ästhetische Eigenart, um die Eigenart und Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins, und zwar auch im Unterschiede vom sittlichen Bewußtsein. Wenn nun der Geschlechtstrieb an und für sich der Urtrieb der Kunst wäre, so würde dadurch nicht allein die Sittlichkeit der Kunst in Frage gestellt. sondern vielmehr ihr Unterschied von der Sittlichkeit, ihre Eigenart. Diese Eigenart wird nicht ermittelt, wenn dem Geschlechtstriebe Souveränität für das ästhetische Gefühl zugesprochen wird, als ob das Kunstschaffen lediglich unter seiner Machtvollkommenheit stände, als ob er der erzeugende Faktor der Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins wäre. Auch für die Ethik besteht keine Abhängigkeit von ihm. Der Geschlechtstrieb wird aber nicht etwa ein anderes Prinzip, wenn er vom Willen auf das Kunstgefühl übertragen wird. Damit wird seine Herrschaft nur vielseitiger, aber nicht spezifisch bestimmter.

Es kommt hinzu, daß, wenn der Geschlechtstrieb der alleinige Affekt des ästhetischen Gefühls wäre, alsdann auch das sittliche Bewußtsein als V o r b e d i n g u n g des ästhetischen zerstört würde. Denn wenn man selbst den Geschlechtstrieb zum Fundament der Sittlichkeit machen wollte, so muß man ihn dennoch, als sittlichen Affekt, zu allen Verhältnissen des D e n k e n s in Beziehung setzen. Dies erfordert der Begriff des reinen Willens. Und demzufolge

erstreckt sich diese Forderung auch auf das reine Gefühl. Der reine Wille darf mithin nicht eingeschränkt werden auf den Affekt des Geschlechtstriebes. Der Affekt überhaupt steht in notwendiger Korrelation mit dem ganzen Apparate der Erkenntnis. Das Selbstbewußtsein des reinen Willens ist das der Allheit; und schon das der Mehrheit fordert eine Erweiterung über die Isolierung hinaus, in welcher der Geschlechtstrieb hängen bleibt. Wenn mithin unser methodischer Leitgedanke durchgedacht wird, daß der Wille die systematische Vorbedingung des Gefühls ist, so wird dadurch allein schon die Irrung abgewehrt, daß das ästhetische Gefühl in dem Geschlechtstriebe auch nur seine Willensvorbedingung haben könne, geschweige, daß dieser mit dem ästhetischen Gefühl identisch werden könnte.

So zwingend nun auch in methodischem Sinne diese Erwägung ist, so stellt sich ihr doch das Bedenken entgegen: die L i e b e sei das Urmotiv, und sowohl auch im schaffenden, wie im genießenden Bewußtsein der U r q u e l l a l l e r K u n s t.

Hiergegen ist nun vorerst die Vi e l d e u t i g k e i t des Wortes Liebe zu beachten. Schon in ethischer Hinsicht bildet diese einen gefährlichen Schaden für die Gewöhnung der Menschen an Zweideutigkeit, wenn nicht gar Doppelzüngigkeit. Vielleicht kann es ein besonderer Nutzen der Ästhetik werden, dieser tiefinnern Schädigung des Kulturbewußtseins entgegenzuwirken. Die Liebe entsteht als Elternliebe, die das Korrelat der Kinderliebe zu den Eltern erweckt. Es entsteht daraus ferner die Geschwisterliebe, und weiterhin die der Verwandten und der Stammverwandten. Die Geschlechter schließen sich nämlich in Verbänden zusammen, und in diesen U r f o r m e n d e s S t a a t s w e s e n s begründet sich die Liebe zur Sippe und zum Stamm, die gar nicht etwa lediglich Naturtrieb der blutsverwandtschaftlichen Liebe ist, sondern durchaus primitiver Politik. So wächst die Liebe allmählich auch zur Vaterlandsliebe. Der Staat wird das Band, welches die gemeinschaftliche Heimat objektiviert. Es wird immer deutlicher, daß die vermeintliche Liebe des Blutes vielmehr Deutung einer geistigen Erkenntnis ist. Selbst die Pflege-

eltern werden mit natürlicher Liebe geliebt, wie sogar auch die Pflegekinder.

Endlich erwachen in den sittlichen Beziehungen, welche die Menschen eingehen, auch die Gefühle der Freundschaft. Sind sie etwa Modulationen der Geschlechtsliebe? Man weiß, daß die Gemeinsamkeit geistiger Bestrebungen, zumal in der Jugend, aber auch das ganze Menschenleben hindurch, solche innige Verbindungen stiftet. Wenn der Verdacht entstehen kann, so haltlos er ohnehin ist, daß in manchen solcher Fälle Abschattungen, wie immer nuancierte, der Geschlechtsliebe zu erkennen wären, so ist es erst die Frage, ob diese das sittliche Motiv der Freundschaft ersetzen würde, oder ob vielleicht hierbei vielmehr schon das ästhetische Gefühl mitspricht, dessen Spur wir suchen.

In allen diesen vielen Bedeutungen der Liebe ist ein Doppelsinn unverkennbar. Sie beruhen ebenso sehr auf rein sittlichen Relationen, wie auf dem Urtrieb der Geschlechtsliebe. Und nun kommt in der Kunst eine neue Art von Liebe zum Vorschein, und wahrlich nicht eine schwächliche, die Liebe zur Kunst, zu ihrer Hervorbringung und zu ihrem Genießen. Wie steht es denn dabei um das Verhältnis der Geschlechtsliebe zu den Formen der geistigen Liebe? Dieses Verhältnis muß gefordert werden. Es ist methodisch beseitigt, daß der Geschlechtstrieb an sich auch der Kunsttrieb sein könnte. Sein Verhältnis allein zu den anderen sittlichen Richtungen und Willensgefühlen kann das Problem bilden.

10. Die Liebe in der griechischen Kunst.

Die griechische Kunst ist auch an diesem zentralen Punkte unsere Lehrmeisterin. Wir wissen, wie sie in allen ihren Arten nicht nur, wie das alte Wort lautet, die Götter den Griechen erfunden hat, sondern auch ihre Sittlichkeit gestaltet, gegliedert, lichtvoll entfaltet und distinguiert hat. Die Liebe ist der Stammbaum ihrer Kunst. Sie erreicht ihre Höhe im Apollobild. Aber Apollo hat sein Gegenbild in Dionysos, wie Artemis in der Aphrodite. Phidias vertritt die nationale politische Kultur der Kunst.

In deren universeller Einheit fehlen wahrlich nicht die intimen Relationen, welche Apollo und Aphrodite darstellen. Dafür enthalten die Schöpfungen der Akropolis das ergreifende Zeugnis. Und dennoch hat das gewaltige Zentrum der nationalen Einheit diesen Göttern und Heroen, wie sie hier zusammengefaßt werden, einen gleichsam objektiven Charakter der hellenischen Kultur verliehen. Freilich ist das allgemein Menschliche in diesen ewigen Gestalten vollendet ausgeprägt, aber die Vollendung ist so erhaben, und es ist so sehr die Prägnanz der menschlichen Vollendung, die in ihnen erstrahlt, daß dagegen die einzelnen Seiten des Menschentums zurücktreten. Hier verschwindet aller Doppelsinn der menschlichen Liebe, und so auch der göttlichen. Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen Apollo und Dionysos, und so auch nicht im Weiblichen. Die Liebe hat hier keine Zweideutigkeit. Es reget sich die Menschenliebe, die Liebe Gottes regt sich nun. Die Götter sind Menschen, denn die Menschen sind Götter.

Anders tritt uns Praxiteles entgegen. Er hat das Herz des sterblichen Menschen. Er hat das Herz für die Konflikte und Kollisionen des Menschenherzens. Daher wird er zum Schöpfer der Aphrodite. Freilich ist er auch der Freund und der Bildner der Phryne. Aber die Phryne hat ihm wahrlich nicht zur Aphrodite Modell gestanden. Göttliche Liebe ist die Seele seiner Aphrodite. Daher ist die Hoheit des Weibes der ewige Typus der Knidischen Venus. Diese göttliche Hoheit liegt in der unnachahmlichen himmlischen Güte dieser Liebe.

Nur der Universalgeist der Renaissance, Lionardo hat dieses Problem der himmlischen Güte des weiblichen Menschenherzens wieder als sein größtes Problem auf sich genommen. Und er hat dieses Problem der reinen Menschenliebe vielleicht überzeugender gelöst als Raffael selbst mit allen seinen Madonnen. Darüber wird noch ein systematisches Wort zu sprechen sein. Hier genüge es zu betonen, daß Lionardo das Problem wenigstens tiefer gestellt hat, weil er ohne Anschluß und Anlehnung an mythologische oder religiöse Motive das Motiv der Liebe in der Güte, in der Freundlichkeit des

menschlichen Antlitzes dargestellt hat, und zwar in der schwierigsten aller Mienen desselben, im Lächeln, das an sich nur transitorisch sein, und daher nicht festgehalten werden zu können, werden zu dürfen scheint. Daher erklären sich auch die entgegengesetzten Deutungen der Mona Lisa. Man will an solche Güte, die nicht dem Sujet nach als überirdisch sich darstellt, nicht glauben können, daher hält man sie für Ironie.

Man verkleinert mit solcher Deutung aber das Wesen des Menschen, wie dieser größte Künstler es sich zum Problem gemacht hat. Es ist das Problem des Praxiteles, das so wieder auflebt, die Hoheit in der Güte, die Vollendung des Menschenwesens in der Liebe. So bleibt die Liebe nicht Geschlechtsliebe, sie umschließt alle Seiten des Menschlichen. Aphrodite wird der Hera ebenbürtig, gleichartig. Sie wird ebenso sehr zum Inbegriff alles Göttlichen wie Apollo, und ebenso auch zum Inbegriff alles Menschlichen. Die Liebe verliert die Einseitigkeit des Aphrodisischen; sie gewinnt einen wahrhaft sittlichen Mittelpunkt, der sie von aller Gegensätzlichkeit, von allem Widerspruch befreit.

Die Kunst des Praxiteles hat diesen, wie wir sagen dürfen, systematischen Charakter. Er hat ja auch theoretisch über die Kunst geschrieben. Und durch alle seine Werke geht dieser Grundzug, die antinomische Natur im Wesen des Menschen zum Ausgleich zu bringen; daher auch im Wesen der Götter. Dieser Grundzug seiner Kunst läßt sich am sichersten erkennen in seiner Schöpfung des Satyrs. Was der Satyr bedeutet, werden wir später zu betrachten haben. Hier genügt es, ihn als Vertreter des Geschlechtstriebs zu denken. Als solcher geht er durch die ganze Kunst bis dahin. Neben dem Satyr aber geht auch der Eros einher, gleichsam ein Attribut der Aphrodite. Praxiteles macht aus dem Eros das Doppelbild des Traumes und des Todes, beide im Schlafe vereinigt. So faßt er den Eros als das Traumbild des Menschenlebens.

Aber er faßt den Eros noch universeller und zentraler für das menschliche Dasein. Wie er erst die Aphrodite zur eben-

bürtigen Gottheit macht, so befreit er auch das Menschenwesen von dem Typus des Satyrs, der ihm anhaftet. Er verwandelt den Satyr in den Eros. Er verklärt, er läutert den Urtrieb der Geschlechtsliebe zu der geistigen Klarheit, zu der sittlichen Reinheit des Eros. Wie Aphrodite etwas anderes ist als die Phryne, so wird der Satyr im Menschen durch den Eros entwurzelt. So wird die Liebe, die wahrlich im Eros auch Geschlechtsliebe bleibt, nicht lediglich Geschlechtstrieb. So entsteht die Menschenliebe in diesem Göttersproß.

Es ist ein tiefster Zug der griechischen Kultur, der durch Praxiteles so zur Darstellung kommt. Auch Plato macht den Eros zum Träger und Hebel seiner Seelenbildung. Der Eros ist der Seelenlenker im Phädrus; und im Symposion macht er die Diotima, das Weib, zur Künderin dieser seiner tiefsten Weisheit, wie Aphrodite den Eros offenbart hat. Das aber ist der Platonischen Weisheit letzter Schluß: daß die Liebe sich nicht beschließt in der Geschlechterliebe, geschweige in der desselben Geschlechts, sondern daß diese Verirrung selber als ein Hinweis umgelenkt wird auf den Gedanken, daß die Liebe allenfalls mit der Geschlechtsliebe anfangen kann, daß aber schon die Liebe zwischen Mann und Jüngling die Lehre erteilt, wohin das allgemeine Ziel der Liebe gerichtet ist, nämlich auf das geistige, auf das sittliche Wesen des ganzen Menschen, auf sein einheitliches Wesen, das seine Seele ausmacht, auf die der Leib nur hindeutet; auf die Seele, welche das Sittliche nur bedeuten kann auf Grund des Geistigen. So wird für Platon der Eros zum Grundtrieb der Seele, als dem Grundtrieb seiner auf dem Geiste, das will hier bestimmt sagen, auf der Erkenntnis, der wissenschaftlichen, der Ideenerkenntnis gegründeten Sittlichkeit. Diese Einheit im Menschenwesen, dieses Streben nach der Einheitlichkeit des Menschen, das ist die Platonische Liebe.

11. Das ästhetische Gefühl der Liebe.

In diesem ebenso zentralen, wie universellen Sinne wollen wir nun die Liebe als den Affekt erkennen, der dem ästhetischen

Gefühle nicht nur als Vorbedingung zu dienen hat, sondern der sich in das ästhetische Gefühl verwandelt; der in dieser Verwandlung die Reinheit des ästhetischen Gefühls erzeugt. Bei dieser ihrer universellen Bedeutung wird die Liebe von der Einschränkung frei, welche dem Affekte beiwohnt, sofern er immer nur Willensgefühl ist. Und in systematischer Bedeutung wird die Liebe nunmehr zentral, nämlich als eine neue Art des Gefühls, die nicht mehr relativ ist, Annex oder höchstens Suffix einer Bewußtseinsstufe, sondern reines Gefühl, als die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins.

Betrachten wir vorerst aber noch die universelle Bedeutung dieser Liebe mit Rücksicht auf die Kunst.

Alle Bedeutung der Kunst geht auf die Mitteilung. Die Bedeutung des Gebildes ist ursprünglich Deutung zum Zwecke der Mitteilung. Die Liebe ist dieses Streben nach Mitteilung. Sie ist Flucht vor der Isolierung auf sich selbst. Sie sucht Gemeinschaft, relative in Freundschaft und Ehe, und absolute in der Menschheit, und zu diesem Zwecke im Staate. Der Mensch flieht vor sich selbst, er scheut nichts so sehr, wie die Einsamkeit mit sich selbst. Es sucht der Bruder seine Brüder. Adam sucht in der Eva den Beistand sich gegenüber. Wenn der Mensch spricht und singt, wenn er schreibt und zeichnet, so sucht er Mittel für den Zweck der Mitteilung, weil er Gemeinschaft sucht. So ist der Eros nicht nur universell, sondern auch fundamental und zentral. Und an ihm kann sich die Reinheit daher ebenso an der zentralen Einheitlichkeit, wie an der Universalität entwickeln.

Die Reinheit hat die Probe zu bestehen, daß sie die Stufe des Affekts, und nicht minder auch die des Geschlechtstriebes zwar übersteigen muß, darum aber keineswegs die Urkraft dieses Affekts einzubüßen hat. Die großen, echten Wunder der Kunst stellen sich erst da ein, wo der sinnliche Affekt die ganze Gewalt seiner Reize unaufhaltsam wirken läßt, und dennoch die volle Klärung und Läuterung an ihnen vollbringt, wie wenn es sich nur um die Umgießung des geistigsten Stoffes in eine neue Form handelte.

Was auf der Höhe der griechischen Kunst sich begeben hat, das ist ja auch der offenbare Sinn der christlichen Kunst, die ihre Höhe vielleicht nicht sowohl im Christusbilde hat, als im Marienbild. Es ist ein schwieriges Problem, daß die Liebe im Menschenantlitz nur in der Frau zur Darstellung gebracht wird, in der Aphrodite, wie in der Maria. Aber nicht die Hoheit, nicht das Ideal des Phidias ist der letzte Schritt der Kunst, und zumal in der christlichen Kunst muß es die Liebe sein, welche zum zentralen Problem wird. So fordert es das Johanneische Grundwort der christlichen Religion. So aber ergibt es sich auch aus dem zeitgenössischen Zusammenhange mit dem Rittertum. Mithin bleibt die sinnliche Liebe ein mitwirkendes Element, wie im Marienkultus, so in seiner Kunst.

Darin aber eben übertrifft die bildende Kunst den Minnesang, daß ihr die Verklärung der sinnlichen Liebe, und dadurch die Läuterung und Erhöhung des Menschenwesens überzeugender gelingt als der mittelalterlichen Poesie, der daher auch für alle Nachwirkung jene Zweideutigkeit anhaftet, welche die einheitliche Kraft der Kultur schädigt, und ihre sittliche Gesundheit und Wahrhaftigkeit gefährdet.

Worin mag es nun aber seinen Grund haben, daß die bildende Kunst reiner geworden ist als die christliche Poesie? Die Urgestalt des Eros möchte darüber die Aufklärung enthalten.

Der Eros ist als Mensch zur plastischen Darstellung gekommen in Menschengestalt mit menschlichen Gliedern. Die Urgestalt des Menschen ist nackt. Die Gewandung ist das Werk seiner Sünde. Die Kunst benutzt freilich auch die Gewandung ebenso, wie die Kultur, zu ihren Mitteln. Aber die Gewandung kann niemals selbständig werden. Aphrodite legt sie sich zur Seite. Die Nacktheit ist das Urproblem der Darstellung des Menschen. Auf ihr beruht der Vorzug der bildenden Kunst vor der Poesie, die in der Darstellung des Nackten zur Nachahmung der bildenden Kunst werden muß.

Wenn die Menschengestalt das Objekt der bildenden Kunst ist, so ist dies die nackte Gestalt. Das aber will sagen: die Nacktheit ist nicht nur das Objekt, sondern das Organ, das methodische Werkzeug zur Erzeugung der Menschengestalt. Und so gewinnt auch die Liebe ihre Läuterung und ihre Reife durch die Darstellung der Nacktheit.

Die griechische Kunst hat ihre Entwicklung genommen an der Darstellung der Epheben, die bei den Ringkämpfen und Festspielen nackt sich darstellten. Die unbefangene Freude am Nackten, die Verschmähung lüsterner Verschüchtertheit ist das sichere Zeichen der Erstarkung und Ermannung des Eros im Sinne der ästhetischen Kraft und Reinheit.

Den Epheben treten zur Seite die Amazonen. Und es ist sicherlich nicht Zufall, daß, während der Jüngling als Kämpfer im Siege dargestellt wird, das Weib dagegen bei aller seiner Macht und Hoheit dennoch im Leiden. Wiederum wirkt der Eros nach seiner Eigenart hier durch. Wie in der Aphrodite die Liebe zur Vollendung kommt, mehr als in einem Gotte, so in der Amazone mehr als in einem Epheben, vielleicht auch mehr als in irgend einem Eros.

Alle diese Vollendung ist aber an die nackte Menschengestalt gebunden. Ohne die Nacktheit würde der Eros in dem Menschen nicht zur Offenbarung kommen. Und worin liegt es im letzten Grunde, daß die Nacktheit so unersetzlich als das Werkzeug der Liebe sich bewährt?

Weil es der Mensch ist, der dadurch zur absoluten Erzeugung gebracht wird; nicht der Mensch, der ein Tagewerk im Leben oder im Himmel hat, der einen geistigen Beruf und ein sittliches Amt hat, sondern der Mensch, den in all seinem Werke, dem höchsten, wie dem niedrigsten, doch erst, und sie allein, die Liebe, welche das Gefühl der Kunst ist, zu entdecken vermag. Ein Werkzeug dieser Entdeckung des Menschen, aus der Liebe des Menschen heraus, ein solches Werkzeug der Kunst ist die Nacktheit. Wer sie schmäht, der schmäht nicht nur einen heiligsten Teil der Kunstwerke, sondern er kränkt und zerbricht das innerlichste und legitimste Werkzeug der bildenden Kunst, mit dem sie, aus ihrer Liebe heraus, den Menschen entdeckt.

So ergibt sich die große Konsequenz: wenn das ästhetische Bewußtsein als reines Gefühl bestimmbar werden soll, so ist die Liebe dieses reine Gefühl und ferner bedeutet dies: mag die Liebe auch sonst wie benennbar bleiben, ihrer unzweideutigen Grundbedeutung nach ist sie der Urquell der Kunst.

Die Ethik des reinen Willens hat die Liebe als den Affekt für die relativen Tugenden aufgestellt, sie hat zugleich aber an der Kunst hauptsächlich die Beleuchtung und Bewährung hierfür gefunden. Der scheinbare Widerspruch hebt sich zu größerer methodischer Klarheit. Auch die Relativität dieser Tugenden, der Bescheidenheit, der Treue, der Humanität selbst beruht darauf, daß diese Tugendwege nicht von eigener ethischer Kraft sind, sondern daß in ihnen schon Wege der Kunst zu erkennen sind. Sie bleiben Tugendwege, Wege der Sittlichkeit, welche in die sittlichen Vorbedingungen der Kunst eingehen. Aber die Abstraktionen, die systematischen Unterscheidungen des Kulturbewußtseins fließen hier zusammen. Der Affekt der Liebe bewirkt diesen Übergang der Grenzen. Es ist schon die ästhetische Grundrichtung, welche die relativen Tugendwege anbahnt. Nur abgeleiteter Weise ist daher die Liebe ein sittlicher Affekt.

Weil sie das ästhetische Gefühl ist, als solches aber den sittlichen Affekt zur Vorbedingung hat, wirkt dieser auch als relativer Affekt in ihr. Er bleibt aber für sie nicht isoliert; sie verschmilzt ihn mit dem absoluten Affekte der Ehre. Und dadurch erhöht sich der Affekt der Liebe selbst. In dieser Vereinigung von Liebe und Ehre vollendet sich der Begriff der Liebe. Diese Vollendung aber liegt jenseits der reinen Sittlichkeit, innerhalb welcher die Liebe nur relativ bleibt. Sie ist ja auch nur ein Tugendweg zur Sittlichkeit, keineswegs die Sittlichkeit selbst. Diese Vollendung der Liebe, auf Grund ihrer Erhöhung durch den Affekt der Ehre, vollzieht allein die Kunst.

Sie macht die Liebe absolut. Diese Absolutheit besteht in der methodischen Selbständigkeit. Die Liebe ist das reine ästhetische Gefühl. Sie ist nicht mehr die sittliche Liebe der

relativen Tugenden. Diese ist, als Vorbedingung, in der ästhetischen Liebe enthalten, aber durch die Verschmelzung mit der Ehre über sich selbst hinausgehoben, zu einer neuen Bewußtseinsart erwachsen. Es ist dasselbe Wort in unserer Sprache, aber der Eros gibt ihm einen prägnanten Gehalt.

Wie sich dieses ästhetische Grundgefühl der Liebe zu der Liebe verhält, welche die Religion predigt? Das Verhältnis zwischen Kunst und Religion bedarf vielseitiger Erörterung. An manchen Stellen noch wird unsere Entwicklung wieder darauf geführt werden. Vielleicht zeigt sich aber nirgend so grundsätzlich deutlich, wie sehr die systematische Methodik für diese Unterscheidung förderlich ist als an dem Problem der Nacktheit, die wir als das Werkzeug der Kunstliebe betrachten. Beachten wir zunächst die Erkenntnisbedingung, welche unbedingt die Methode der Nacktheit fordert. Die Anatomie ist nicht nur die Voraussetzung der Heilkunde, sondern nicht minder auch die der Kunst. Aber die mittelalterliche Befangenheit in der Vorstellung des sündhaften Leibes hat die allgemeine Aufnahme des Sezierens verhindert.

Wenn dem religiösen Dogmatismus entgegen der Leib selbst als der Tempel Gottes gefeiert werden sollte, so mußte die Nacktheit nicht allein anatomische Methodik bleiben, sondern auch gleichsam sittliche Methodik werden. Diese Analogie setzt sich in der Kunst durch. Die ästhetische Liebe macht die Nacktheit zu ihrer vollendeten Methodik, da in ihr die Erkenntnisbedingung der Natur und die sittliche Bedingung der Tugend sich vereinigen. Vor der leuchtenden Schärfe, vor der Sonnenklarheit dieses Werkzeugs erbleicht die Angst vor dem Menschenleibe, mit der die unfreie religiöse Sittlichkeit den Geist verschüchtert hat. Er fürchtet nicht mehr die unentrinnbare Sünde, wo die Liebe zu reinem Schaffen, zu reinem Erleben ihn erleuchtet, ihn befruchtet. Die Einheit des Menschen wird ihm jetzt gleichsam zu einer biologischen Wahrheit. Und jene himmlischen Gestalten, sie fragen nicht nach Mann und Weib, und keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib. Diese Verklärung des Leibes ist nicht die mystische, bei der die Klarheit des Leibes verdunkelt

wird, sondern die Kunst allein verklärt den nackten Menschenleib; sie erst verklärt ihn zum Menschenleib.

Vor dem Eros der Kunst verschwindet die Sündhaftigkeit, als die unbezwingliche Angst vor dem Erbteil und Schicksal des Menschen. Diese Unfreiheit wird als Unaufrichtigkeit erkennbar; sie muß es sein, wenn anders doch die Seele des Menschen an dem Leibe haftet; wenn anders doch die Losung der Kultur nicht sein kann: entfliehen vor der Sinnlichkeit. Dann würde keineswegs allein das Ende der bildenden Kunst die Losung sein; zu allernächst freilich müßte sie dann verschwinden.

Der Leib des Menschen ist ein Teil der Natur, welche der Gegenstand der reinen Erkenntnis ist, und für alle ihre Gebiete und Erscheinungsweisen sein muß. So fordert die Analogie schon die sittliche Reinheit für den biologischen Menschenleib. Durch diese ästhetische Liebe entsteht eine neue Schamhaftigkeit. Die verschämte Angst vor der Sündhaftigkeit entlarvt sich als Lüsternheit, die in der Verschleierung selbst die Steigerung der Reize sucht. Das ästhetische Schamgefühl ist Ehrfurcht (*αἰδώς*), Bewunderung, die immer auf die ideale Vollendung gerichtet ist. In dieser Vollendung wetteifert die Kunst mit der Natur.

Hier bewährt sich die methodische Kraft des Ideals. Kein Modell erschöpft jene Vielheit der Momente, welche in der Allheit des idealen Kunstwerks zu einer Einheit vereinigt sind. Das ist die Idee, von der Michelangelo und Raffael dichten und sprechen, als Einheit der Schöpfung gegenüber der Vielheit der Modelle. So bleibt die Nacktheit in der Natur, im Modell nur ein Werkzeug für die reine Erzeugung, welche aus der Liebe erfolgt. Die Liebe aber geht auf die Allheit der Idee.

Diese Korrelation der Nacktheit und der Liebe enthält zugleich das Korrektiv für die Gefahren des Künstlers in der Behandlung dieses Werkzeugs. Das Kriterium liegt in der Vollendung.

Nicht, daß der Künstler von vornherein gehemmt werden sollte, dieses unerläßliche Werkzeug zu gebrauchen, sich mit ihm zu versuchen, da er ja doch im Voraus nicht wissen kann,

ob ihm die Vollendung gelingt. Aber das Kunstwerk muß es unzweideutig beweisen, daß der Künstler nach der Vollendung in der Darstellung des nackten Menschenleibes unbeirrt und unentwegt gestrebt hat. Nur in diesem hohen Streben nach Vollendung bewährt sich die echte Kunstliebe, die Liebe der Kunst zum Menschen; zum Menschen, und nicht allein zum Tier im Menschen; zum Menschen, also auch darin zum Menschen, worin der Mensch nur Tier ist, oder wenigstens auch Tier ist. Mit diesem Kriterium ist kein Zweifel möglich an einem Kunstwerke, ob die Nacktheit in ihm das Werkzeug der Liebe ist, oder aber ob es sich selbst als ein zulängliches Objekt darstellt, welches nicht die reine Liebe geschaffen haben kann. Denn dieser ist als Stempel aufgedrückt das heilige Streben nach Vollendung, der Glaube an die Aufgabe der Vollendung, das unermüdliche, das unerschrockene, das seines Sieges gewisse Ringen nach Vollendung. Das reine Streben nach Vollendung und die Zuverlässigkeit des Glaubens an ihre Verwirklichung ist das Gepräge des Ideals.

Wenn wir jetzt, auf unsere Methodik den Blick zurückwendend, die Frage stellen: kann diese Liebe, diese reine, universelle Liebe zur Natur des Menschen das reine Gefühl bedeuten nach dem erzeugenden Begriffe des ästhetischen Bewußtseins? so dürfen wir vor allem nicht etwa im Sinne der Bewußtheit diese Frage stellen, nämlich wie es als Stattfinden möglich werden kann, daß diese Liebe als Kunstschaffen sich verwirklicht? Das ist die unzulässige Frage, die von Anfang an bis zum Ende für den Aufbau des Bewußtseins sinnlos ist. Nur das reine, das erzeugende Bewußtsein kann die methodische Frage bilden. Und als Reinheit hat sich diese Liebe schon dargetan, als die Erzeugung der Vollendung. Die Vollendung, als Erzeugung, das ist die Aufgabe der Kunst. Alle Arten des Bewußtseins treten in den Dienst dieser Aufgabe. Alle Naturerkenntnis und alle Erkenntnis der Sittlichkeit, wie nicht minder auch alle Willensrichtung zur reinen Sittlichkeit.

Die Inhalte der beiden ersten Bewußtseinsarten werden Stoffe für die neue Art; aber sie sind doch nicht lediglich Rohstoffe; denn die Methoden jener Inhalte wirken noch in die neue Art hinüber. So

fordert es die durchzuführende Reinheit auch für die Vorstufen des Inhalts. Und wenn dies schon für die Vorbedingung des Erkenntnisstoffes gilt, so nicht minder für die des Willensstoffes. Beschwichtigt sind nun alle Triebe, das ist die Devise für den Vorraum zur Kunst. Aber in dieser Ruhe liegt der Quell aller Bewegung und alles Schaffens für die Kunst. Aus dieser Ruhe, aus dieser Freiheit über den Zwang der Lüste quillt der gewaltige Schaffensdrang, der dem ästhetischen Gefühle eigen ist. Die schöpferische Kraft bleibt ein Wort, ein Gleichnis, wenn in ihr die Forderung jener beiden Vorbedingungen nicht mitgedacht ist. Nur an ihrem Stoffe kann sich die Neuschöpfung vollziehen.

Das Problem der Neuschöpfung bleibt bestehen; davon können die beiden Bedingungen keinen Deut hinwegnehmen; aber ohne daß jener Doppelstoff der methodischen Bedingungen gegeben bleibt, kann die Neuschöpfung nicht beginnen. Wie nun aber setzt sie sich ins Werk? Unsere Antwort lautet: als reines Gefühl. Diese neue Reinheit bedeutet aber: als Gefühl, welches einen neuen Inhalt erzeugt, und nur deshalb als eine neue Bewußtseinsart eintritt. Man fragt weiter: worin aber rechtfertigt sich die Benennung dieser systematischen Neuheit als Gefühl? Das Gefühl ist sonst ja nur relativ; weshalb wird die Reinheit hier als Gefühl benannt?

Die nächste Antwort ist: weil die neue Bewußtseinsart in ihren zwei Arten von Bedingungen auch die relativen Gefühlsstufen als ihren Stoff zu berücksichtigen hat; weil alle die Bewegungsgefühle, die Empfindungsgefühle, die Denkgefühle, die Willensgefühle, in denen allen schon einerseits Erkenntnis, andererseits Wille, zur Resonanz kommen, den Vorinhalt des neuen Bewußtseins bilden. Die Beziehung zu den relativen Gefühlsstufen ist der neuen Art mithin immanent. Aber damit ist freilich noch nicht im positiven Sinne das Gefühl als reines Gefühl begründet.

Das reine Gefühl ist die reine Liebe zur Natur des Menschen, die ein Teil ist von der allgemeinen Natur. Diese Liebe ist echtes Gefühl, ist erzeugendes Gefühl. Ohne diese Liebe wäre die Kunst nicht entstanden, und ohne sie kann sie nicht fortgeführt werden. Sie ist die Urkraft der

Kunst. Sie allein ist Liebe. Jede andere Bedeutung der Liebe ist von ihr entlehnt. Ihre Reinheit für die Erzeugung der Kunst ist unverkennbar. Und sie sollte nicht als Gefühl benennbar sein, als das reine Gefühl? Als das Gefühl der Vollendung?

Wenn schon die Liebe in der Kunst allein ihre legitime Heimat hat, so nicht minder das Gefühl, als ein geistiges Gefühl. Worin erleben wir denn sonst das geistige Gefühl? Im reinen Willen und seinenHandlungen? Insofern diese vom Affekt der Ehre getrieben werden, gehen sie im Affekte auf, und sind die positiv aktiven Bewegungsgefühle. Diese aber vertritt der Affekt. Sofern sie dagegen vom Affekt der Liebe getrieben werden, haben wir schon gesehen, daß dabei eine Entlehnung vom ästhetischen Urgefühle stattfindet.

Man verbindet das Gefühl auch mit der religiösen Gesinnung. Aber auch hier ist das ästhetische Bewußtsein bestimmend. Man denke nur an die Treue, wie sie sich als Pietät spezialisiert, in der Anhänglichkeit an die Ahnen, sei es des Stammes und Volkes, sei es des Glaubens. Wie sehr auch der Glaube sich in Lehrsätzen und Lehrverfassungen objektivieren mag, immer bleibt die Provenienz vorbestimmend über den Inhalt. Mithin ist das sogenannte religiöse Gefühl vielmehr vorwiegend ein ästhetisches. Denn auch der sittliche Bestandteil im religiösen Gefühle ist schon ästhetischen Gefühlsanteils. Freilich ist dieses ästhetische Gefühl nicht rein, nicht Kunstschaffen, mithin nicht schlechthin als ästhetisches Gefühl zu charakterisieren. Aber diese Beeinträchtigung erleidet nicht allein die ästhetische Richtung, sondern das religiöse Gefühl selbst, welches eben nur ein relatives Tugendgefühl ist.

Die Rührung, welche vor der Geschichte der Religionen, und freilich am meisten der eigenen, vor ihren geistigen Inhalten, wie vor ihren Heldengestalten, im Schaffen und im Leiden, das Gemüt ergreift, sie ist nichts anderes als ästhetisches Gefühl, wie es sich reiner, weil universeller, ohne die Parteilichkeit für das Eigene und Angestammte, vor den Werken der Kunst begibt. Haben doch die religiösen Inhalte

selber schon die ästhetische Einkleidung erfahren, und werden nur in dieser fortgepflanzt, sowohl in den Heldengestalten der religiösen Sage, wie in den Sittensprüchen des traditionellen Glaubens.

Es ist eine grundfalsche Methodik, wir werden sie noch greller zu beleuchten haben, welche in der Ansicht hergebracht ist: die Kunst nähre sich von der Religion. Das gerade Gegenteil ist richtig: die Religion nährt sich durchgängig von der Kunst, in allen ihren Stoffen, in den Personen, mit denen sie mehr oder weniger Kultus treibt, insofern sie sie als Offenbarer von Wahrheiten bevorzugt, und in den Lehren selbst, deren gedanklicher Inhalt im Zwielicht der Kunst dämmert, und in diesem Zwielicht durch die Zeitalter leuchtet. Die Kunst erst macht Sonnenlicht daraus, weil sie Klarheit kraft ihrer Eigenart anstrebt. Sie ist ebenso sehr reines Gefühl, wie sie allein reine Liebe ist.

Was fehlt denn noch, um die erzeugende Reinheit dieses Gefühls in dieser Liebe zu erkennen? Die ganze Natur ist im Brennpunkte des Menschen zum Rohstoffe des methodischen Vorinhalts geworden. Es gibt keinen Winkel in der ganzen Natur, in den kein Strahl dringen könnte aus dem Mittelpunkt des Menschen heraus. Die ganze Natur aber bliebe ein Vorwurf des Mythos, wenn sie nicht im Menschen ihre Einheit gewänne. Und diese Einheit entdeckt die Kunst. Sie entdeckt sie in der Liebe zum Menschen, zur Natur des Menschen. Die Nacktheit des Leibes wird ihr dabei zum Werkzeug. Immer noch soll es der Erklärung bedürfen, daß dieser Schaffensdrang, diese erzeugende Richtung des Bewußtseins, diese schaffende Menschenliebe als reines Gefühl auszuzeichnen sei?

Wir fordern das Gefühl als methodische Reinheit. Demgemäß haben wir in der echten Kunst die Tendenz zur Vollendung als das Wahrzeichen erkannt. Sie ist die Tendenz zur Ganzheit und zur Einheit, die das Vereinzelte, Isolierte verschmäht, das einem peripheren Gesichtspunkte sich darstellt, nicht dem zentralen. Die Vollendung ist aber Allheit; mithin verschlingt sie auch alles Einzelne; nichts ist ihr verächtlich, so daß sie es auslassen dürfte. Auch hier macht sich schon wieder die Liebe geltend, die sich des Geringsten an-

nimmt, die auch den kleinsten Zug beleuchtet, beseelt und begeistet. Ist das etwa nur intellektuelle Tat der technischen Virtuosität, oder ist es nicht vielmehr unverkennbar die Belichtung der Liebe, also die schlichte Bezeugung des Gefühls, welche sonach in der Vollendung wirksam ist, in der Allheit, welche das Kunstwerk anstrebt? Schon in rein theoretischer Hinsicht muß es immer evidenter werden, daß das Kunstschaffen das Schaffen des Gefühls ist; und nun gar das Nachschaffen, das ästhetische Erleben.

12. Die Einfühlung.

Dieses schaffende Gefühl möchte doch wohl alle jene Versuche ersetzen können, welche früher und jetzt wiederum als Einfühlung veranschaulicht werden. Es sind ja eigentlich nur die veranschaulichenden Beispiele, an denen die Theorie bestimmt wird. Der Begriff der Einfühlung selbst bleibt schwankend bei allen den unzähligen Wiederholungen, die mit dem Versuch seiner Bestimmung angestellt werden. Sie müssen mißlingen; denn der Name für den Begriff enthält schon die unrichtige Fragestellung. Weder dürfen wir unser Gefühl auf einen Gegenstand, sei es der Natur, sei es der Kunst, hineinfühlen, noch darf der Gegenstand in seiner doppelten Bedeutung auf uns ein Gefühl überpflanzen, noch auch in uns erwecken. Das Gefühl selbst, seine Erzeugung ist und bleibt das Problem. Weder ist der Gegenstand für das Gefühl schon vorhanden, so daß er eingefühlt werden könnte, noch auch sind wir selbst schon vor dem Gefühle vorhanden, so daß in uns hinein nur ein Gefühl zu übertragen oder aus uns heraus in einen Gegenstand hineinzufühlen wäre. Die Fühlung selbst ist das Problem, nicht die Einfühlung; die Entstehung der Fühlung. Dieses Problem aber liegt der reinen Methodik vor; und sie löst es, indem sie an die Stelle der Entstehung die Erzeugung des Gefühls setzt.

Das ist der Gegensatz zur Einfühlung aller Art. Das reine Gefühl ist nicht Einfühlung, sondern gleichsam Erfühlung, und dies nach beiden Seiten, für das Objekt und für das

Subjekt. Beide sind für das reine Gefühl nicht gegeben. Inwiefern sie sonst gegeben sind, müssen sie dies als Stoffe sein. Als solchen aber wohnt ihnen noch keinerlei Gefühl ein, so daß aus ihnen nichts heraus, in sie nichts hineingehen kann. Das reine Gefühl, als Erzeugung seiner selbst, erzeugt sich in seinem neuen Inhalt. Und dieser ist ebenso doppelseitig, wie der Inhalt der Erkenntnis und der Inhalt des Willens es ist. In beider Hinsicht aber, und in der Doppelheit beider Hinsichten vollzieht sich das reine Gefühl schlechthin als Erzeugung als reine Neuschöpfung.

Die Einfühlung dagegen müßte an den relativen Gefühlsstufen hängen bleiben, und an ihnen scheitern, auch wenn sie sich nicht schon im Lebensgefühl und im Glücksgefühl preisgäbe. Die Beseelung eines toten Materials mit Menschengeist und Menschenseele benutzt nicht ein schon vorhandenes Gefühl; sie ist die allererste Erzeugung des Gefühls, dessen Reinheit sich in der Kraft, in der durchdringenden Klarheit und Durchsichtigkeit seiner Schöpfung offenbart.

13. Die Gottheit und der Mensch.

Diese reine Erzeugung, in welcher das reine Gefühl sich vollzieht, ist Liebe zur Natur des Menschen. Und auch diese Liebe ist rein erzeugend: sie erhöht das Menschenmaß; sie erhöht den Begriff des Menschen noch über alle seine geistige Bedeutung, noch über alle seine sittliche Leistungskraft. Ob der Begriff der Gottheit durch die Kunst gefördert wird, das ist sehr die Frage. Die Götter mögen den Griechen von der Kunst gegeben sein, und überall mag die Kunst an ihrer Ausbildung teilhaben.

Um so trennender tritt dagegen das Wort vom Einzigen Gotte: Du sollst dir kein Bildnis machen. Und wie von den Göttern, so wird es auch abgewehrt in der ganzen Geschichte des jüdischen Monotheismus von den Heroen. Monotheismus und Polytheismus dagegen vereinigen sich in ihrem verschiedenen Anteil an der Kunst: die Juden an

der Poesie und der Musik, die universelleren Griechen außer in diesen Anteilen noch an der bildenden Kunst. Das Gemeinsame aber in beiden Kunstgattungen ist der Mensch, die Erhöhung, die Vollendung der Natur des Menschen. Dazu bedient sich die griechische Plastik des Mythenstoffs der Götter, während die Psalmen die Seele des Menschen entfalten, erweitern, erhöhen, und diese Erhöhung des Menschen zum eigentlichen Ziel haben. Wie in der Plastik die Göttermythen nur Stoffe sind für das Ideal des Menschen, so in den Psalmen die Nähe Gottes nur gleichsam der Vorhof für den Tempel des Menschen. Die Seele des Menschen, in der Nähe Gottes, in der Sehnsucht zu Gott hin ihre tiefe Kraft ausgrabend und erobernd, sie ist das Heiligtum dieser Poesie und dieser aus dieser Poesie entquellenden Musik. Es ist Kunst, daher muß der Mensch der zu erzeugende Gegenstand sein. Es ist das erzeugende Gefühl der Kunst, daher muß die Liebe zum Menschen die erzeugende Kraft sein. Auch hier ist es, man täusche sich hierüber nicht, die Natur des Menschen, welche geliebt wird. Wo die Sehnsucht klagt, da bricht die Natur des Menschen hervor.

Die Sehnsucht ist der Naturlaut der Seele. Sie verbindet die Natur des Menschen mit der allgemeinen Natur, mit den Wolken, zu deren Höhe das Gebet sich aufschwingt, wie mit den Bäumen, die wachsen und welken, wie mit den Tieren und den Vögeln. Die Schwingen der Seele suchen ihr Urbild an den Schwingen der Taube in ihrem Fluge, in ihrem Ruhen. Wir werden auf die Bedeutung der Psalmen für die Kunst noch zurückkommen.

Wo die Kunst lebendig wird, da regt sich die Liebe zum Menschen. Und wo die Götter der Darstellung entzogen werden, da öffnen sich neue Schleusen für den Strom der Menschenliebe, indem der Mensch nicht weniger erhöht wird als durch die plastische Natur. Hier liegen die Grenzlinien zwischen der bildenden Kunst und besonders der Musik. Zunächst aber begrenzen sich hier auch bildende Kunst und Poesie. Es ist doch auch die Natur des Menschen, welche vorzugsweise in seiner

seelischen Art Problem wird, und zur Erhöhung gebracht werden muß. Die Begeisterung für diese gleichsam seelische Natur im Menschen, vielmehr für die sinnliche Natur seines Seelenwesens ist es, welche nicht nur in der Lyrik hervorquillt, in der die Erhöhung noch zweifelhaft bleiben könnte, sondern auch im Drama in dem der Mensch zum Prometheus wird. Und doch bleibt es die sinnliche Natur des Menschen, die Menschen schaffen will. Die Liebe zum Menschen ist auch hier die erzeugende Urkraft. Ihr müssen die Götter zum dienenden Stoffe werden.

Der Mensch ist das Urmodell der Kunst. Die Liebe zum Menschen das Urgefühl des Kunstschaffens, wie des Kunstgenießens. In diesem Urmodell treten alle Richtungen des Bewußtseins in Spannung, die Erkenntnis, wie der Wille. Und aus dieser Spannung schnellt die neue Erzeugungsweise hervor, das reine Gefühl.

Wir werden sehen, wie die Differenz unter den Kunstgattungen sich aus dieser Spannung ergibt. Die bildende Kunst geht unmittelbar hervor aus der Richtung der Erkenntnis und der Natur; Poesie und Musik dagegen erzeugen sich aus der Spannkraft des Willens vorzugsweise. Daher beseelt die bildende Kunst den Leib des Menschen durch den Geist der Sittlichkeit, Poesie und Musik dagegen suchen einen Körper für den Hauch der Seele, den sie atmen. Darüber wird die Entwicklung erst folgen können. Jetzt halten wir uns an das Prototyp der bildenden Kunst, die daher instruktiver ist für den Begriff des Gefühls, als Liebe, obwohl Poesie und Musik den Schein des Vorzugs in sich tragen, während sie doch problematisch bleiben für die Verkörperung der Seele. Denn diese kann nur im Menschen, nicht als Mensch erfolgen. Im Menschen droht sie immer etwas Einzelnes zu bleiben; der Mensch selbst dagegen muß als die Allheit der Züge seines Menschenwesens zur Darstellung kommen. So fordert es die Liebe zum Menschen, die keine Einschränkung, keine Ausnahme für eine Seite des Menschlichen zulassen kann. Diese Allheit des Menschenwesens fehlt in Poesie und Musik, diese Allbeseelung jedes Muskels und jeder Gliedmaße. Im ganzen Leibe steckt die ganze Seele; ganz in jedem Teil des

Leibes. So führt die plastische Allheit unmittelbarer auf die Vollendung der Liebe hin.

Ebenso wird die plastische Liebe auch als Gefühl erkennbar, wie in Poesie und Musik, zugleich aber als Erzeugung deutlicher als sie. Denn dort bleibt die sinnliche Natur doch immer seelisch, Entfaltung der Seele an den sinnlichen Kräften der Seele. Die Sinnlichkeit bleibt auf die Seele eingeschränkt. Die plastische Allheit dagegen umfaßt in der Gestalt des Menschenleibes die ganze Sinnlichkeit, die ganze Natur des Menschen, und bringt sie zur Erzeugung. Es ist also freilich im Urquell die Liebe zum Menschen, mithin das Gefühl, aber dieses Gefühl bezeugt sich hier unmittelbarer als Erzeugung, weil es die Gestalt des Menschen ist, die es zu erzeugen gilt.

Daher auch der Schein größerer Freiheit hier als dort, einer Art von Neutralität und Gleichgültigkeit, die der Liebe entgegengesetzt zu sein scheint. Indessen ist es vielmehr das Gleichmaß in der Spannung der beiden Vorbedingungen, welche den Willen mäßigt, ohne ihm seine Impulsivität zu benehmen, welche die Erkenntnis an der konkreten Aufgabe lebendig macht, ohne ihr ihre Beschaulichkeit und Fassung zu nehmen. Gefühl, Liebe zum Menschen bleibt die Urkraft, aber das reine Gefühl ist Erzeugung, Erzeugung aber wird wirklicher im Ebenbilde des Menschen, welches der Leib seiner Seele ist.

14. Das Kriterium der Vollendung.

Die Vollendung kommt auch unaufhaltsamer hier zur Erfüllung als dort. Dies läßt sich am Begriffe des Maßes erkennen. Die griechische Plastik hat sich nicht an den Kanon des Polyklet gebunden. Phidias hat seine Größe an dem Übermaß zur Entwicklung gebracht, welches die ehemals sogenannten Tauschwestern offenbaren. Das ist nicht das Übermaß der Göttergestalt, sondern die Erhöhung der Menschengestalt. Daß dem so ist, das hat Michelangelo zur Wahrheit gebracht, und darin besteht die über allen Tadel tiefster Verkennung erhabene

wahrhafte Originalität Michelangelos, daß er in diesem Übermaß über die Jahrtausende hinweg mit Phidias sich verbindet. Das ist nicht Barock, sowenig Phidias Barock ist. Das ist die größte Einzigkeit der Originalität, welche die Höhe der wahrhaften Klassizität ist. Wenn das Wort eine mehr als historische Gültigkeit hat, daß die Höhe der Kunst zugleich den Übergang zum Barock in sich trage, so erfährt es hier nicht bloß seine Bestätigung, sondern seine Berichtigung.

Der Schein des Barock liegt im Übermaß. Das Kriterium für das Maß des Übermaßes aber liegt im Begriffe der Vollendung. Ob das Übermaß aus der Tendenz zur Vollendung entspringt, und ob es der Ausdruck dieser Vollendung ist, in diesem Kriterium liegt die Entscheidung der Frage, ob die Klassizität sich behauptet, oder aber ob sie in Barock abschwillt. Dieses Abschwellen müßte auch in dem gewaltigsten Anschwellen des Kraft- und Größenmaßes sich verraten, wenn die Vollendung nicht das Ziel bildete, wenn äußerliche Vergrößerungen als Verzerrungen erscheinen müßten. Und wiederum bleibt das Kriterium der Vollendung des Menschenmaßes im erzeugenden Gefühle mit der allumfassenden Liebe zum Menschen verbunden.

Ob Greco in seinem Übermaß, in dem er die Wege Michelangelos offenbar beschreiten will, von seinem Ziele bestimmt, von seiner Liebe getrieben, von seinem Gefühle geleitet wird, das haben die Kunstkenner zu untersuchen; aber die Entscheidung liegt, auf Grund ihrer kunstwissenschaftlichen Untersuchung, bei der reinen Ästhetik.

Unausweichlich geht hier der Blick auf Beethoven. Auch er steht im Rufe, auf ein Übermaß das Menschengefühl zu spannen, und es fehlt nicht an großen Stimmen, welche auch in ihm, in dem Übermaß seiner Dissonanzen den Übergang zum Barock erkennen wollen. Auch in neuerer Zeit wagt sich dieses Urteil hervor. Was dieses Übermaß an dem Naturkörper der Töne zu besagen hat, das wollen wir hier noch nicht betrachten; nicht das Übermaß in der Spannung der beiden Vorbedingungen, sondern nur wie es sich in der An-

spannung des erzeugenden Gefühls, in der Liebe zum Menschen verwirklicht, welche die Seelenkraft des Menschen zu einer neuen Höhe bringt. Wer das Barock nennt, der entzieht die Musik dem Ideal der Vollendung. Wer in diesem Übermaß nicht das Grundmaß zu erfühlen vermag, der schränkt die Liebe ein, welche in der Musik nicht geringer als in jeder andern Kunst den Begriff des Menschen in der Seelenkraft seines Gefühls zu pflegen, zu verwalten, zu mehren, zu erhöhen, zu erzeugen hat. Denn *Erzeugung ist immer Erhöhung*. So fordert es die Reinheit. Indem aber die reine Erzeugung, als Erhöhung des Menschenbegriffs, durch die *Erhöhung seiner Menschennatur* als die Aufgabe der Kunst immer deutlicher wird, so wird das reine Gefühl einleuchtend als reine Erzeugung.

Die reine Erzeugung hat nunmehr in dem reinen Erzeugnis Wirklichkeit gewonnen. Die Natur des Menschen ist als das reine Erzeugnis zur Erkenntnis gekommen. *Die Natur des Menschen, das ist der Mensch der Natur.* Die Natur wird zum Zubehör des Menschen, wie sie seine Umgebung, seine Umwelt für seine Innenwelt ist. Sein Leib ist ein Teil dieser Umwelt. Aber dieser Leib ist nicht schlechthin seine Seele. Das reine Gefühl geht nicht schlechthin auf den Leib, sondern es zielt auf die Seele, wie es aus ihr entquillt. Die Vorbedingungen des ästhetischen Gefühls schon stellen diesem die Aufgabe, an ihnen selbst die Einheit zu vollziehen. Diese Einheit ist das Erzeugnis des reinen Gefühls. Diese Einheit ist nicht Resultante jener beiden Vorbedingungen, sondern die neue Schöpfung, die reine Erzeugung.

15. Die Gestalt.

Und wie bringt die Kunst diese Einheit zu Stande? Darin eben ist die Plastik so i struktiv: sie erzeugt diese Einheit an der *Gestalt* des Menschen. Die Gestalt ist nicht nur sein Leib, sowenig als sie schlechthin seine Seele ist. *Die Gestalt ist die Einheit von Seele und Leib.*

So bekundet sich das reine Gefühl als Erzeugung. Diese wird unmittelbarer deutlich in dem Inhalt eines Objekts. Und dieses Objekt ist bei aller ihrer Innerlichkeit in eminenter Weise die Gestalt. Es läßt sich so auch verstehen, daß in dem Schicksal der Sprachvernunft die Gestalt ausersehen wurde, die Trägerin, die Offenbarerin des tiefsten Inhalts der Seele zu werden: die Gestalt, als Idee. So tritt die andere Seite des Inhalts in der Natur des Menschen an der Gestalt hervor, die andere Seite, welche vielmehr die ursprüngliche ist, wenn anders die Erzeugung reines Gefühl ist. Die Erzeugung geht aus auf das Objekt; das reine Gefühl geht aus von dem Subjekt.

Wenn die Seele in der Gestalt der Inhalt der Erzeugung werden soll, so muß das Subjekt immanent werden dem Objekt. Das reine Gefühl erschöpft seinen Begriff nicht im Inhalt des Objekts, sondern seine Prägnanz vollzieht sich erst in der Erzeugung des Subjekts. Die Seele baut sich den Leib, und die plastische Gestalt ist dieses Bauwerk. In ihr zuckt die Seele in jedem Muskel; in der Ruhe nicht minder als in der Bewegung. Diese Seele der Gestalt ist aber vorab die Seele des Gefühls. Die Seele des Künstlers wird lebendig in der Seele der Gestalt. Auch sie ist nicht vorher fertig vorhanden, so daß sie sich nur in das Kunstwerk zu ergießen brauchte, sondern sie erzeugt sich erst, sie entfaltet sich erst in der Gestalt, in deren Erzeugung.

Das Kunstgefühl ist Liebe zum Menschen. Diese Liebe kann nicht anders als auch reflexiv sein. Diese Rückbiegung ist aber nur Illusion. Der Eros hat seinen Ursprung im Künstlergeiste des Menschen selbst. Er ist dort freilich nicht fertig vorhanden, sonst könnte die Methodik des Ursprungs nicht in Kraft treten. Man darf aber wohl gleichnisweise sagen, daß alle systematischen Richtungen des Bewußtseins in ihm ihren Ursprung haben; in ihm, sofern er für keine Richtung gegeben, für eine jede aber die Aufgabe ist, die unendliche Aufgabe, welche für jede Richtung des erzeugenden Bewußtseins die Ursprungsidee ihrer Einheit bildet. Eine jede dieser Richtungen hat eine besondere Einheit zu ihrem Ursprung.

D a h e r k a n n k e i n e d i e s e r E i n h e i t e n d i e E i n h e i t d e s B e w u ß t s e i n s ü b e r h a u p t s e i n. Wir unterscheiden die Einheit für das Bewußtsein der Erkenntnis, als die Einheit des reinen Denkens, von der Einheit des Willens, in welcher die Ethik des reinen Willens das S e l b s t b e w u ß t s e i n definiert hat.

Wenn wir nun hier bei dem ästhetischen Bewußtsein v o r d e r F r a g e d e r E i n h e i t stehen, so scheint eine große Schwierigkeit sich zu erheben. Mehr als die vorhergehenden Bewußtseinsarten scheint die Einheit für das reine Gefühl gefordert zu sein; und dennoch ist diese Einheit auf das Äußere der G e s t a l t , das Objekt des Menschen bezogen. Wenn das Gefühl die Erzeugung hier zu vollziehen hat, so sollte die Einheit, wenngleich auch sie nicht als gegeben gedacht werden darf, dennoch in absoluter Ursprünglichkeit zu denken sein. Bei den anderen Arten mag die Beziehung auf die Einheit von dem Stoffe ausgehen, an dem die Aufgabe ansetzt; selbst beim reinen Willen bildet die Materie der Begehrung diesen Ausgangspunkt. Beim reinen Gefühl hingegen, sofern es erzeugende Liebe ist, muß der Ursprungspunkt schlechthin im I n n e r n liegen. D i e G e s t a l t u n g i s t S e e l e n g e b u n g. Die Seele ist in erster Instanz die Seele des Künstlers, welche auf die Gestalt, in die Gestalt hinein gefühlt wird. So scheint das ästhetische Bewußtsein vorwiegend die Einheit zu fordern, und mithin das Subjekt im Inhalt der Erzeugung.

Es ist mithin gar nicht Reflexion, Zurückbiegung auf die ursprüngliche Einheit des Gefühls, welche hier gefordert wird, sondern es ist vielmehr die ursprüngliche Ausstrahlung des reinen Gefühls, vermöge deren das S u b j e k t zum unmittelbarsten Erzeugnis wird. Die Korrelation von Subjekt und Objekt, die überall durch den Grundbegriff der Einheit, als der V e r e i n i g u n g , gefordert wird, vollzieht sich hier nach der allgemeinen Methodik, aber gemäß der systematischen Eigenart in dieser scheinbar rückläufigen Weise, während die Korrelation, wie sie das reine Gefühl fordert, die Ursprünglichkeit der Einheit nur noch zwingender macht. Das Mannigfaltige, welches sonst als gegeben gedacht wird, wird hier

schroff und scharf als Stoff gestempelt, der geformt werden muß, was nur die Einheit leisten kann. Diese Einheit ist die Seele im Leibe. Diese Einheit ist das Subjekt.

16. Die drei Richtungen des reinen Bewußtseins.

Wir stehen an der Frage des Ich im ästhetischen Gefühle. Und es wird zweckmäßig sein, das Verhältnis der drei Richtungen des Bewußtseins zum Ich-Problem hier in Erwägung zu ziehen.

1. Im Erkenntnis-Bewußtsein tritt, als Ich, das Ich ganz zurück. Die hier obschwebende Einheit des Bewußtseins ist unverwandt auf die Erzeugung des Objekts gerichtet. Diese Erzeugung, die Vereinigung aller dabei ins Spiel kommenden Momente, ist hier die alleinige Aufgabe; für diese Leistung hat das Ich einzustehen, und ihretwegen sich ganz ins Dunkel zurückzuziehen. Wenn dennoch die objektivierende Leistung eine subjektive Zurüstung fordert — der Vereinigung muß korrelativ eine Einheit entsprechen — so bildet diese Einheit nicht das Ich, sondern der Begriff.

Im Begriffe vereinigen sich die beiden Grenzpunkte der Erzeugung: das Objekt und das Subjekt. Vermittelst des Begriffs kommt die Erzeugung zu Stande. Der Begriff ist der Hebel, mit dem die Vereinigung das Objekt heraufhebt. Die Vereinigung kommt als Objekt zur Erscheinung im Bilde der Einheit.

Wie diese Einheit aber das Bild des Objekts ist, so noch mehr das des Subjekts. Für das Subjekt wird sie sogar zum Urbild. Was wäre das Subjekt ohne Einheit? Daher ist der logische Begriff des Denkens, und ebenso sehr der der Seele, von Parmenides ab bis Kant, stets als Einheit, mithin als Begriff gedacht worden.

Das ist der Sinn des Streites zwischen Logik und Psychologie bezüglich der Hegemonie. Das Subjekt, das Ich kann nur logisch bestimmt werden, als Einheit für die Vereinigung aller Momente im

O b j e k t. Die Einheit des Objekts, sie ist das Objekt. Die Einheit aber ist immer nur der Begriff, in dem die Vereinigung sich vollzieht. Das lehrt die Logik.

Wenn dagegen die Psychologie von der Logik unabhängig bleibt, so wird das Verhältnis umgekehrt. Jetzt ist die Einheit schon an und für sich da. Wie kann sie das aber sein? Dafür haben wir eben das absolute Subjekt. Wer nun aber die Seelensubstanz nicht glaubt, der verschmäht eben die Metaphysik der Psychologie. Wenn dagegen aber der Einwand erhoben wird: kann denn die Metaphysik das Objekt begründen, wenn sie die Einheit nicht als Einheit des Begriffs, sondern als Einheit der Seele annimmt? So stellt sich darauf, bald verschleiert, bald unbefangen, bald aber auch berechnet, die Antwort ein: das Objekt steht von vornherein fest. Es ist Subjektivismus, das Objekt durch den Begriff gewinnen zu wollen.

So bildet sich ein innerlich b e f e s t i g t e s V e r h ä l t n i s z w i s c h e n P s y c h o l o g i e, M e t a p h y s i k u n d S e n s u a l i s m u s. Die Metaphysik läßt den Sensualismus in Frieden, um den Spiritualismus retten zu können. D e r S e n s u a l i s m u s s o l l d i e L o g i k e r s e t z e n. Nur so kann die Psychologie die führende Stelle einnehmen. Alles nur, damit die Einheit nicht als Einheit des Begriffs zu suchen sei, sondern in der Einheit der Seele gefunden werde.

Wenn dagegen das Bewußtsein des reinen Denkens, der Erkenntnis, als Erzeugung des Objekts, die Erzeugungsweise des Begriffs ist, so tritt die Einheit des Bewußtseins, als S e l b s t b e w u ß t s e i n, unweigerlich zurück. Die Einheit, die hier die erzeugende Kraft ist, ist die des Begriffs. Die Einheit des Begriffs aber hat nicht sowohl für die Einheit des Subjekts zu sorgen als vielmehr für die des Objekts. Erkenntnis ist Erzeugung des Objekts. Das reine Denken zielt auf nichts anderes als auf die Erzeugung, die Begründung, die Sicherung des Objekts. Wo das Subjekt in methodischer Weise Gegenstand des Denkens wird, da handelt es sich um ein anderes Denken als das Denken der reinen Erkenntnis.

2. Diese andere Art des Denkens macht sich im W i l l e n geltend. Er ist reiner Wille; denn er erzeugt die Inhalte der Sittlichkeit. Der reine Wille ist aber nicht nur Denken; in ihm arbeitet der A f f e k t. Er ist in seinem Urelement B e w e g u n g. Diese Bewegung aber ist die U r t a t d e s B e w u ß t s e i n s. Sie ist nicht das Urbild der Materie, sondern für diese selbst der erste Schritt des Bewußtseins zu seiner Entwicklung und Darstellung. Wenn so der Wille schlechthin, seinem Ursprunge nach, Erzeugung des Bewußtseins ist, so kann die Meinung aufkommen, daß im Willen das I c h seinen legitimen Platz gewinne und behaupte.

Alles Verlangen ist die Triebfeder, um eine Leere auszufüllen, in welcher das Bewußtsein gleichsam gähnt; und es ist nur scheinbar das Objekt, welches diese Füllung zu bewirken hätte, oder zu bewirken vermöchte. Es ist vielmehr schlechterdings das Ich allein, das an die Stelle dieser Leere treten soll. Das Objekt ist nur das Mittel, scheinbar die Leere zu verdecken, daher der rasche Wechsel in den Gegenständen, die als diese Mittel begehrt werden. Sie alle sind irrelevant, nahezu indifferent; es handelt sich lediglich um das Ich selbst, welches über dem Abgrund dieser Begehrungen schwebt. Und was von der Begierde gilt, das glaubt man auch bei dem Willen nicht preisgeben zu dürfen. Bleibt doch auch der Wille vom Affekt getrieben, der selber ja auf die Mischung mit jenen elementaren Antrieben angewiesen bleibt. So scheint hier das Ich unverrückbar den Zielpunkt zu bilden.

Dennoch ist dies nur Illusion. Das Ich ist im reinen Willen weder der Zielpunkt, noch der Ursprungspunkt. Von ihm geht die Ausstrahlung nicht aus, und auf ihn geht keine Reflexion zurück. Von diesem Ich kann der reine Wille nicht ressortieren. Dann könnte er nur Begehrung sein. Der Brennpunkt, der den Mittelpunkt des reinen Willens bildet, ist ein unendlicher Punkt, nicht nur im räumlichen Sinne, sondern im Sinne der unendlichen Allheit. Das Individuum des reinen Willens hat seinen Brennpunkt in der u n e n d l i c h e n A u f g a b e d e s I c h. Das Ich des reinen Willens ist durchaus nicht gegeben. Wer daran Anstoß nimmt, der unterschätzt die Gefahr, welche hier für den sitt-

lichen Willen besteht, in psychologisches Begehren sich zu verflüchtigen und zu vernichtigen. Das Ich des reinen Willens ist die Einheit der Allheit, welche, als unendliche Aufgabe, das Selbst des reinen Willens zur Erzeugung bringt.

Für diese Aufgabe des Selbst ist die Autonomie die Methode. Der freie Wille ist nicht ein Attribut eines bestehenden Ich; die Freiheit, vielmehr die Autonomie ist nichts als eine Methode, wie die Erkenntnis überall mit Ideen, als Methoden, zu operieren hat. Dieses Selbst der sittlichen Allheit ist und bleibt die unendliche Aufgabe des wollenden Ich.

Dieser Reinheit des Ich wegen hat die Ethik des reinen Willens dieses Ich als Selbstbewußtsein ausgezeichnet, im Unterschiede von dem Bewußtsein der Erkenntnis. Das Selbstbewußtsein des sittlichen Individuums ist das Selbst der Allheit. So lange das wollende Ich sich nur als Individuum fühlt, so lange ist es noch nicht zum Ich des reinen Willens gereift. Auch wenn es nur erst in einer der relativen Mehrheiten sich zu objektivieren vermag, bleibt es noch im Vorhof der Sittlichkeit, auf dem Wege der relativen Tugenden. Nur in der Allheit des Staates und der Menschheit atmet das wahrhaft lebendige Subjekt des reinen Willens.

Indessen ist es freilich zu begreifen, daß man an diesem Ich des sittlichen Selbstbewußtseins kein Genügen finden mag, daß man eine Beschränkung fordert, als wäre sie eine Ergänzung. Freilich, dieses Selbst ist und bleibt ja nur unendliche Aufgabe. So wird der Ruf verständlich: wo faß' ich dich, unendliche Natur?

Es ist hier nicht allein die psychologisch verkappte Metaphysik, welche das Wort nimmt; hier läßt sich die Religion nur schwer verdrängen. Und es ist nicht das Interesse an der Seelensubstanz, das sich etwa der Unsterblichkeit wegen hier wieder eindrängt, sondern es sind die besten und tiefsten Interessen der Religion, die hier sich geltend machen. Die Religion will immer im letzten Grunde ein Gefühl des Unendlichen sein. Mit diesem Unendlichen aber muß das endliche Ich verbunden, und für

diese Verbindung selbst als ein fester Punkt gefordert werden; so scheint es, als ob die Religion von der unendlichen Aufgabe das Ich ablösen müßte. Wäre der Schein stichhaltig, so müßte ein unausgleichbarer Konflikt zwischen Religion und reiner, methodischer Sittlichkeit bestehen. Alsdann aber könnte auch die Aufnahme sittlicher Grundmotive in die Religion immer nur mit Verrenkung und Entstellung arbeiten.

Unser Stichwort weist auf den Ausweg hin. Die Religion will Gefühl des Unendlichen sein. Gibt es denn aber ein anderes reines Gefühl außer dem ästhetischen? Wenn nicht, so kommen wir auch hier auf die Lösung, die sich schon früher ergeben hat. Es ist nicht selbständige Religion, welche als Gefühl des Unendlichen sich dartut, sondern es ist die ästhetische Grundkraft der Religion, welche in dieser Losung wirksam wird. Das Unendliche kann gedacht und kann gewollt werden; wo es gefühlt wird, da waltet das ästhetische Bewußtsein. Und es ist nicht die einzige Stelle, an welcher das ästhetische Gefühl als ein eigenes religiöses Bewußtsein sich zu differenzieren sucht.

Wir werden auf die Klarstellung dieses Verhältnisses zurückkommen. Hier sei nur abschließend hervorgehoben, daß auch die Religion daher keine selbständige Veranlassung hat, den Ich-Punkt zu verfestigen. Das religiöse Ich soll doch immer in letzter Instanz ein sittliches Ich bleiben. Dieses aber ist nur das Selbstbewußtsein der Allheit; und wohl dem sittlichen Ich, dem wollenden Ich, daß es zu dieser Allheit sich zu erhöhen vermag. Denn wer die Aufgabe will, der will die Lösung. Und wer die Lösung will, der erzeugt die Allheit als reines Selbstbewußtsein. Es bleibt dabei: im Willen ist das Selbst nur Allheit.

3. Das ästhetische Bewußtsein allein steuert auf ein Selbst hin, welches die Lösung nicht nur in der Aufgabe sich zum Inhalt setzt, sondern welches das Individuum schlechthin zur Aufgabe macht.

Mithin kann diese Aufgabe nur eine Lösung fordern, in welcher es immer beim Individuum verbleibt.

Mit dem Begriffe des Individuums hat die systematische Ästhetik begonnen: die Kunst ist Kunst des Genies. Und was von der Kunstschöpfung gilt, das muß ein für alle mal in angenäherter Weise auch vom Kunsterlebnis gelten. So ist hier eine andere Art von Ich im Spiel als beim Wollen.

Zwar spiegelt sich auch im Eros ein Doppel-Ich. Die Liebe ist niemals Selbstliebe. Das ist eine falsche Deutung. Sie muß daher auch in der Kunst ihre Mehrheit und ihre Allheit haben. Dadurch wird die Selbständigkeit des ästhetischen Gefühls nicht beeinträchtigt. Der Wille ist ja ebenso sehr, wie die Erkenntnis, Vorbedingung des Gefühls. Aber eben nur Vorbedingung. Und wenn es von da aus zur neuen Bewußtseinsart kommt, dann kommt es eben zu einem neuen Ich, zu dem Ich in einer bisher nicht zur Geltung gebrachten Selbständigkeit.

Jetzt kehrt sich das Grundverhältnis der Beziehung auf Mehrheit und auf Allheit um. Das ästhetische Gefühl ist Liebe zum Menschen, zur Natur des Menschen, zum Menschen der Natur und in der Natur. Diese Natur des Menschen ist nicht allein die Norm, und nicht allein der Typus, geschweige ein Abbild der sittlichen Menschheit, von der er hier ja nimmermehr das Urbild sein könnte. Was ist im letzten Grunde dieser Mensch des ästhetischen Gefühls, des ästhetischen Kunstwerks?

Hier wird das gesuchte Ich wirkliches Ereignis. Hier vollzieht sich die erste eigentliche Erzeugung des Selbst, nicht als Selbstbewußtsein, aber als Selbstgefühl. Das Erzeugnis des reinen Gefühls ist das Selbst in reflexiver Bedeutung. Ein Mensch wird gestaltet. Er gehört einer fernen Zone an, und eine Landschaft wird ihm als Hintergrund gegeben, oder die Landschaft ist der Vordergrund, in welcher nichtsdestoweniger der Mensch immer den unendlich fernen Punkt bilden muß. Wie kommt das denn aber, daß erstlich der Mensch immer das eigentliche Objekt der Kunst bleibt, und daß

ferner auch der Künstler selbst in sein Objekt sich projizieren muß, wenn anders doch die Kunst die Kunst des Genies ist?

Dagegen kann die Forderung der Objektivität nicht streiten wollen: die Objektivität ist im letzten Sinne immer nur die Vollendung des Genies. Wie kommt es also, daß das Individuum es immer ist, welches das alleinige Objekt, den letzten Urgrund in jedem Kunstwerk bildet? Es kommt daher, daß die Erzeugung des Gefühls die Erzeugung des Individuums zu ihrem alleinigen Zielpunkt hat.

Alles Kunstschaffen ist ein unaufhörliches Zurückgehen auf dieses Urgefühl des Individuums, ein unaufhörliches Schöpfen und Beschauen aus diesem reinen Inhalt des Gefühls heraus. Und nicht minder ist dies die Weise alles Kunsterlebens: ein unablässiges Zurückkehren und Einkehren in diesen reinen Inhalt, den das reine Gefühl als das Selbst des Gefühls unaufhörlich zu erzeugen, unablässig neu zu erzeugen hat. Auch dieses Selbst ist nicht fertig gegeben. In dem Charakter der unendlichen Aufgabe unterscheidet es sich durchaus nicht von dem sittlichen Selbstbewußtsein. Der Unterschied liegt einzig und allein darin, daß in dem reinen Gefühle alle Allheit selbst, geschweige alle Selbstheit unerbittlich immer in das reine Individuum untertauchen muß.

Da gilt kein Verdacht der Isolierung, der Atomisierung. Dieses Atom ist das Universum. Im ästhetischen Gefühle gibt es keine andere Instanz und keine andere Realität als die Individualität. Das Gefühl objektiviert sich immer in einer geschlossenen Welt; aber diese geschlossene Welt ist in allen ihren Grenzen immer nur das eigene Selbst. Wenn dieses Selbst nicht ein Gebild der Selbstsucht ist, wenn es als ein reines Erzeugnis gelten darf, so ist dies der Triumph der Ästhetik, daß sie es beglaubigen kann, daß sie es erzeugen muß Und diesen Triumph erringt die Ästhetik dadurch, daß sie die Selbständigkeit der ästhetischen Bewußtseinsart als Gefühl zu bestimmen hat.

Denn das bleibt das Gemeinsame des reinen Gefühls mit den relativen Gefühlsstufen, daß der Urlaut des Bewußtseins, der immer auf allen Bewußtseinsstufen neu erklingen muß, im reinen Gefühle auch noch zunächst sich erhält. Aber die Selbständigkeit des sonst relativen Gefühls vollzieht sich doch erst in dessen Verwandlung zum reinen Gefühle. Indessen vollzieht sich in dieser Verwandlung auch die Ausprägung des Urbewußtseins, und zumal des Urinhalts der Bewegung in diesem neuen Inhalt. Wir wissen jetzt aber, daß dieser Inhalt gar nicht eigentlich Objekt, sondern immer nur Subjekt ist. Das kommt von dem Urgefühle her, und von der Urbewegung.

Wie die Bewegung die erste Ausstrahlung des Fühlens ist, so bleibt sie in dem selbständigen Gefühl die durchgängige Betätigung. Und wie die Bewegung immer nicht nur aus dem Bewußtsein ausstrahlt, sondern selbst die Ausstrahlung des Bewußtseins ist, so ist sie eben dadurch auch die Zurückstrahlung in sich selbst. Es verschwindet daher eigentlich das Objekt überhaupt für das reine Gefühl. Das Objekt bleibt ihm immer nur Stoff und Vorbedingung. Nicht anders geht es auch dem sittlichen Gegenstande hier, also auch nicht anders dem reinen sittlichen Ich. Es wird nicht vernichtet, aber es wird aufgesogen.

Und in dieser Resorption, welche auch das sittliche Selbstbewußtsein hier erleiden, hier erleben muß, ereignet sich eben das neue Erlebnis. Alle Stoffe, alle reinen Inhalte werden hier einer neuen Reinheit unterworfen. Und diese neue Reinheit kennt keinen andern Inhalt, kein anderes Objekt und kein anderes Subjekt als nur das neue Selbst, das Gebild des Gefühls; nein, das Erzeugnis des Gefühls. Das Gebild könnte Illusion sein; das Erzeugnis ist rein, mithin ein Inhalt von demselben methodischen Gepräge, welches auch den anderen Inhalten Wert zu geben vermag. So wird das Selbst nicht etwa geringer an Wert, nicht etwa schwankender in seinem Bestande, wenn es zum Erzeugnis des Gefühls wird.

17. Die Musik.

Den evidentesten Beweis dafür, daß das reine Gefühl gänzlich, wie restlos, in das Subjekt zurückgeht, liefert die Musik. Wir wissen, daß auch sie die beiden Vorbedingungen des Bewußtseins voraussetzen muß; und es kann kein Zweifel darüber sein, daß die Theorie der Musik nicht nur sachlich ihre mathematisch-physikalische Grundlage hat, sondern daß diese Kunsttheorie auch der persönliche Besitz des Komponisten sein muß, die beständige Grundlage seines Schaffens. Und ebenso gilt diese Voraussetzung für das ganze Kulturgebiet der Sittlichkeit, was wir noch eingehend zu betrachten haben werden. Dennoch aber wissen wir ebenso sehr, daß alles theoretische Wissen und Können, alle Beherrschung der strengsten Formen frostig und unerquicklich bleibt, wenn eben der Genius fehlt.

Und worin erkennen wir untrüglich diesen Genius? Bringt ihn etwa die Zeitgeschichte, und nicht vielmehr die Weltgeschichte der Kunst zur entscheidenden Anerkennung? Es gibt kein anderes Kennzeichen, kein anderes Wahrzeichen der echten Kunst als die Erzeugung des echten Gefühls. Diese Lösung scheint doch wieder die Frage in sich zu bergen: aber welches Kriterium entscheidet über die Echtheit des Gefühls? Offenbar darf es kein anderes geben als das reine Gefühl selbst. Wir aber wollen hier das reine, erzeugende Gefühl in dem Rückgang auf das Subjekt erkennen, insofern dieses alles Inhalts nicht zwar entledigt, aber enthoben ist, nur schwebendes, schwingendes Bewußtsein, nur Regsamkeit des Bewußtseins selbst ist dergestalt, daß die notwendige Erzeugung des Inhalts nur die Behauptung dieser Regsamkeit ist. Darin tut es sich eben kund, daß der Inhalt, so gehaltvoll er an sich ist, in seiner Notenfülle und in der Gliederung dieser Notenfolge, dennoch für nichts anderes gilt als lediglich Ausstrahlung dieses schaffenden Selbst.

Die Musik hat ihre Grundkraft im Rhythmus. Die schönste Melodiefolge bliebe sinnlos ohne den Rhythmus. Der Rhythmus aber ist die Grundform der Bewegung. Und die Bewegung ist die Grundform des Bewußtseins. Das

Leben des Rhythmus ist das Leben des Bewußtseins. Damit gleitet das Gefühl über die Grenzen des Menschen hinaus. In der Tat aber wird das Menschenleben durch das Tierleben begrenzt. Insoweit der Rhythmus die Grundform des Bewußtseins überhaupt ist, nehmen die Tiere ihren Anteil am Rhythmus. Dennoch ist das Singen der Vögel noch nicht Musik. Lust und Unlust freilich darf das Schmettern der Lerche bewegen. Und so könnte die Steigerung, wenn sie sonst berechtigt wäre, motiviert scheinen, daß auch ein Subjekt sich regt in den Singvögeln. Indessen bei ihnen gebricht es an der Objektivierung. Diese muß zuerst im Kunstwerk vollführt sein, dann erst kann der Rückfluß in das bloße Subjekt erfolgen. Es wird so wieder deutlich, wie es nur das reine Gefühl sein kann, für das wir das reflexive Gefühl, die Auflösung in das Selbst erweisen wollen. Der Rhythmus der Musik, nicht der Rhythmus der Bewegung und des Bewußtseins überhaupt, der Rhythmus des ästhetischen Bewußtseins stellt das reine Gefühl als die Auflösung alles Objekts in das Subjekt heraus. Auf Grund der Korrelation von Objekt und Subjekt erst kann die Resorption in das Subjekt erfolgen.

Die Musik enthält nicht allein im Rhythmus den Beweis ihres subjektiven Gehalts, sondern auch durch eine beinahe schon mehr physiologische als psychologische Resonanz. Das reine Gefühl muß in jeder Kunst die Berechtigung für den Ausdruck des Gefühls in sich tragen. Überall muß der Urquell des Bewußtseins erregt und ergriffen werden. Dennoch kann darüber wohl kein Zweifel sein, daß, selbst die gleiche Erregbarkeit vorausgesetzt, die Wirkung der Musik eine mächtigere ist. Diese Annahme wird schon in den Mythen von Orpheus ausgedrückt. Und Platon warnt in diesem Sinne vor der Macht der Musik, und macht Vorschriften über den Gebrauch der Tonarten. Es braucht dies durchaus nicht ein rein ästhetischer Vorzug der Musik zu sein; denn wir wissen bereits, daß die Macht des Bewußtseins nicht dem Inhalt entspricht, sondern vielmehr nur dem Gefühlsannex. Hier aber kommt es eben gerade auf dieses Verhältnis zwischen

dem reinen Gefühl in seiner Selbständigkeit und den Gefühlsannexen an.

Da zeigt es sich nun, daß die letzteren einen vordrängenden Einfluß über den Inhalt hinaus anstreben, während die Reinheit des Gefühls doch vorab durch den Inhalt bedingt ist, nichtsdestoweniger aber in das allgemeine Bett des Bewußtseins zurückströmen soll. Dieses allgemeine Bett wird aber von den relativen Gefühlsstufen ausgefüllt, und so muß das reine Gefühl hier, wo der abstrakteste, größte und mächtigste Inhalt letztlich doch nur als Ausgießung des Selbst zu wirken hat, am unmittelbarsten auf diese Unterströmung angewiesen bleiben, mit ihr sich förmlich beständig zu messen haben.

Das psychologische Symptom, auf das wir hinweisen wollen, besteht in der Art der Ergriffenheit, welche das musikalische Gefühl dartut. Wir sahen schon, daß die Mächtigkeit keinen Maßstab abgibt. Vielmehr geht die Tiefe der Wirkung über die Oberfläche hinweg, auf welche gewaltige Erregungen selbst sich beschränken. Die Reinheit des Gefühls beweist sich wiederum nur in der Erstreckung auf das Innere des ganzen Menschen, auf den Mittelpunkt seines Wesens, den Schwerpunkt seines gesamten Bewußtseins. Darüber läßt sich aber freilich nicht begrifflich entscheiden; in allen solchen Ausdrücken ist kein strenges Kriterium gegeben. Wir beziehen uns hier auch nur auf ein psychologisches Symptom.

18. Die Rührung.

Dieses möchte in der Rührung zu erkennen sein, welche alle echte Kunst, und am deutlichsten vielleicht die Musik, erwirkt. Rührung ist wohl unterschieden von Aufregung. Die Beschwichtigung ist nicht allein die Lösung für die Triebe, sondern ebenso sehr auch für die Gefühle, sofern sie zum reinen Gefühl zusammenstimmen. Die Aufregung ist eine nicht qualifizierte Erregung, welche von den Gehörsnerven auf das ganze Nervensystem irradiiert. Damit aber entzieht sich dieses relative Gefühl der Ver-

wandlung in das reine Gefühl. Erst die Beschwichtigung kann für diese Verwandlung den Boden bereiten.

Was ist nun eigentlich die R ü h r u n g , die uns so wundersam in der Musik ergreift? Es wird uns da kein Mensch vorgestellt und keine Landschaft, und es wird uns in der absoluten Musik auch keine Vorstellung aus der Begriffssprache der Vernunft erweckt; wir werden zu keinem Gedanken weder in Bezug auf die Natur, noch in Bezug auf die Sittlichkeit in bestimmter Weise angeregt: woher kommt die Rührung, die uns so tief ergreift, die Herr wird über unser ganzes Wesen, so daß wir die gesamte Gedankenwelt mit allen ihren Begriffsschätzen vergessen und dahingeben?

Die T r ä n e n, die wir dabei vergießen, sind keineswegs zuverlässige Zeugen, sie entfließen auch dem Trunkenen, der des Bewußtseins zeitweise verlustig geworden ist. Sie sind ja auch Begleiterscheinungen des körperlichen, wie des seelischen S c h m e r z e s. Und auch der seelische Schmerz kann nicht der ästhetischen Rührung gleichartig sein. Dennoch ist es nicht grundlos, daß das L i e b e s l i e d sich in Tränen bezeugt; daß kein Dichter sein Lied so häufig und so markig in Tränen objektiviert, wie der naive Dichter, der objektive, wie G o e t h e. Da bleibt kein Rat als grenzenlose Tränen. So fließt denn fort und quellet unaufhaltsam. Die Tränen sind freilich keine untrüglichen Zeugnisse aber sie sind trotz der Vieldeutigkeit ihres Anlasses dennoch bedeutsame Symptome für das Zurückfließen alles geistigen Inhalts in das ganz Elementare des Bewußtseins.

Oder wäre etwa die Rührung nicht ein ästhetisches Symptom, sondern doch ein sittliches? Wir fühlen die Rührung freilich auch bei einem sittlichen Vorgang, bei einer sittlichen Handlung, die ein Anderer begeht, wie auch bei einem Anlaß, der uns selbst der Beweggrund wird zu einer sittlichen Handlung. Aber welcher sittliche Vorgang spielt sich in einem B e e t h o v e n s c h e n Q u a r t e t t ab? Er baut doch selten die Eselsbrücke auf, daß es sich um einen D a n k g e s a n g a n d i e G o t t h e i t handelt. Und solcher Dankgesänge ist die Musik dieses Göttlichen übervoll, ohne daß eine Gebrauchsanweisung, außer für die Tempi, vorge-

schrieben ist. Es ist kein sittlicher Grund zu einer Rührung vorhanden; sinnlicher Grund für die Aufregung ist freilich genugsam vorhanden. Aber aus diesem Gesichtspunkt lobte der Schah von Persien das Stimmen vor dem Konzert als das Schönste an demselben. Was ist also das Sittliche bei der musikalischen Rührung?

Es stellt sich deutlich so heraus, daß die Rührung durchaus ästhetisch ist und nicht sittlich. Erstlich ergibt sich diese Konsequenz für das reine Gefühl, die durch sie bedingt ist. Denn wenn sie sittlich wäre, so wäre das Gefühl nicht rein. Zugleich aber erstreckt sich diese Konsequenz auf die sittliche Rührung: auch sie ist vielmehr ästhetisch.

So tief und innig sind die Arten des Bewußtseins mit einander in ihren Wurzeln verwachsen. Was sollte uns bei einem sittlichen Vorgang zur Rührung bewegen? Jeder Mensch tut seine Pflicht, wenn er mit seinen schwachen Kräften in seinem beschränkten Maße eine gute Handlung tut. Wir dürfen uns freuen, wo immer ein Strahl des Guten hinieden erscheint. Aber es ist schon gefährlich, dieses menschliche Stückwerk rückhaltlos zu bewundern. Kant hat eindringlich genug vor der Schwärmerei für die „edlen und großmütigen" Handlungen gewarnt. Indessen möchte das noch hingehen, und als eine gutmütige Schwäche der Menschen, als eine selbsterzieherische Übung ihrer Demut erklärlich sein, so daß diese geschichtliche Übung sich erhält, obwohl niemand so naiv sein kann, die Blößen in aller menschlichen Größe und Trefflichkeit nicht zu erkennen.

Aber woher in aller Welt soll die Rührung kommen, deren wir innewerden, wenn wir selbst in eigener Person zu einem Stücklein guter Handlung uns aufschwingen? Geraten wir nicht in die leere Selbstgefälligkeit bei diesem Schauspiel, welches unsere Nerven uns aufführen? Ist die Rührung der Beweggrund, dann geht die gute Handlung zum Teufel. Und der Weg zur Tugend wird schon schlüpfrig, wenn die Rührung ihn nur begleitet. Wenn aber die Rührung etwa nur nachfolgt, ja dann beweist sie ja gar nichts für eine sittliche Aktivität; dann ist sie nur ein Zeichen, ein Fall des

allgemeinen Zurückstauens jeder inhaltigen Bewußtseinsstufe in ihre relative Gefühlsstufe. Aber die Rührung besagt und bedeutet doch offenbar mehr als den bloßen Tränenerguß.

Dieser Überschuß in der Leistung, in der Bedeutung der Rührung kommt eben auf Rechnung des ästhetischen Gefühls, und daher ist die Rührung selbst ein Zubehör der Reinheit. Die Rührung ist kein sittlicher Affekt; der würde verschwinden müssen, wenn wir über uns selbst die Rührung genießen oder erleiden. Oder sollte sie etwa doch von sittlicher Art sein, etwa das famose Mitleid, das wir mit Anderen haben, weil wir in ihnen uns selbst erkennen, so daß wir das Mitleid nicht mit den Anderen, sondern nur mit uns selbst haben? Wäre dieses Mitleid nicht eine Deutung des angeblich metaphysischen Tiefsinns, so würde es dennoch nichts zur Sache austragen. Denn dann wäre es eben ein Ausdruck der Erkenntnis, wenngleich einer unbewußten, aber nicht einer ästhetischen Eigenart.

Wie wir jedoch die sittliche Rührung vielmehr als eine ästhetische rekognoszieren, so würden wir auch dem Mitleid seinen intellektuellen Charakter zu entreißen haben, wenn er überhaupt vorhanden wäre. Das, was eindeutig, schlicht und klar und rein am Mitleid ist, das ist eben die Rührung, und sie ist ästhetisch. Wir haben in der musikalischen Rührung kein Mitleid mit einem Menschen, geschweige mit dem Komponisten, und wenn wir sonst auch wissen, wie schwer er zu leiden hatte. Wir denken in Bezug auf ihn vielmehr bei dieser Rührung an die Hoheit des Menschenwertes, wie das Genie sie offenbar macht. Und am allerwenigsten wiegen wir uns in dieser Rührung in ein selbstgefälliges Schwelgen in unserem Leiden. Wir denken nicht in dieser Rührung an die Schlacken des Erdenlebens, noch an alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit. Wir erheben uns in dieser Rührung zu der Höhe der Menschheit: in dieser Rührung erleben wir die Liebe zum Menschen.

Auch darin läßt die ästhetische Rührung die allgemeine Natur des Gefühls durchscheinen, daß in ihr Lust und Unlust mit einander verwachsen bleiben,

daß keine dieser Qualitäten zu einer vorherrschenden Bestimmung kommt. Und auch darin liegt ein Prüfstein der echten Kunst. Die unechte ist immer nur Aufregung, nicht Rührung; oder aber die Aufregung selbst bleibt negativ, so daß sie zur Abspannung wird; immer fehlt es an der positiven Regsamkeit, welche der Rührung beiwohnt.

Ebenso spekuliert die falsche Kunst in der Aufregung auch vorzugsweise auf die Erregung der Unlust, der Schmerzen, des Leides, des Unglücksgefühls. Darin erweckt sie die Illusion des mächtigen Gefühls, den Schein einer gesteigerten Rührung. Die Rührung aber ist keine Größe, die sich quantitativ steigern oder mindern ließe. Sie ist der Rückgang des Bewußtseins in sich selbst. Sie ist die Ruhe des Bewußtseins, die aber, wie alle Ruhe, zugleich der tiefe Urgrund der Bewegung des Bewußtseins, als Bewegung, ist.

Daher ist die Rührung nur gefährlicher Weise mit dem Mitleid zu vergleichen. Sie ist kein Leid, sondern vielmehr Freudigkeit. Dieses Wunder, welches in der Vereinigung von Lust und Unlust, von Sehnsucht und Befriedigung, von Klage und Jubel am echten Kunstwerke sich begibt, es ist daher ein Zeugnis des reinen Gefühls nach seinem Unterschiede von den relativen Gefühlsstufen. Denn diese oszillieren immer nach der einen oder der andern Seite; das reine Gefühl dagegen ist über ihren Gegensatz erhaben. Es ist demselben nicht entwachsen; die Schwankungen nach diesen Gegenseiten sind auch im reinen Gefühle nicht erstorben; aber ihr Zwiespalt ist bewältigt, so daß keine derselben eine Selbständigkeit, ein Übergewicht im Gefühl erlangen kann. Die Rührung ist der Ausdruck dieser innern Einstimmung, welche das Bewußtsein erlangt, welcher es fähig und mächtig geworden ist, als reines ästhetisches Gefühl.

So erweist das reine Gefühl sich nicht nur als Ablösung, als Absage alles Inhalts und als Einkehr und Einmündung in das erste Glied der Korrelation von Subjekt und Objekt, und solchermaßen als die erste eigentliche Erscheinung des Selbst; das reine Gefühl erweist sich so auch als reine

Liebe zur Natur des Menschen. Wäre das reine Gefühl nicht diese Liebe, so würde der Ausdruck des Gefühls sich nicht hinreichend rechtfertigen. Wenn aber die Liebe das reine Gefühl bedeuten soll, so muß auch sie die Rücknahme in das Selbst bedeuten können. Wir haben dies zu erweisen gesucht. Die Kunst ist die Kunst des Individuums. Nicht nur der Schaffende, sondern auch der Genießende, der ein Nachschaffender sein muß, muß allen Inhalt, in den er sich hineinzuschauen hat, aufzulösen streben in jene Aufgabe des Ich, welche jedes wahrhafte Kunsterlebnis stellt. Das Ich ist freilich auch hier Aufgabe, aber in dieser Aufgabe ist die Lösung, als gegeben, als geleistet mitzudenken. Das Unzulängliche, hier wirds Ereignis. Alle Kunstleistung ist freilich unzulänglich gegenüber der ewigen Aufgabe. Aber diese Weisheit darf uns bei der Kunst nicht anfechten; sie gehört der allgemeinen geschichtlichen Einsicht an. Das echte Kunstwerk ist Ereignis; ist in sich abgeschlossen, insofern es die Vollendung in sich trägt auf Grund seines Fluges zur Vollendung. So bleibt es beim Individuum selbst ob allem Werte des Kunstwerks. Und so bleibt es auch für das ästhetische Erleben bei der Probe des individuellen Erlebnisses. Das Unbeschreibliche, hier ist es getan.

Mag der Inhalt des Kunstwerkes noch so unerschöpflich, unbestimmbar, unbeschreiblich sein, es kommt darauf an, daß es erlebt, vielmehr daß es getan wird. Das ästhetische Erlebnis ist immer eine Tat. Im ästhetischen Gefühle vollzieht sich die Entladung von allem Objekt, die Entlastung, und der Rückgang in die reine Kraft begibt sich. Diese reine Kraft, gleichsam ohne alle Last, sie erzeugt das Selbst des ästhetischen Bewußtseins. Dieses Selbst ist Selbstgefühl, ist Liebe, aber nicht Selbstliebe, sondern Liebe des Selbst des Menschen, des Selbst, dessen die Menschennatur fähig wird, nicht als Geist, nämlich als Erkennender, nicht als sittliches Individuum, sondern nur und allein durch die Kunst. Sie allein ist die Liebe zur Natur des Menschen, und in dieser alleinigen Liebe zum Menschen wird das Selbst des Menschen erzeugt. Im Erkennen, im

Wollen selbst hinge es doch an den Inhalten, an denen es sich objektivieren muß. Das ästhetische Selbst dagegen hat sich der Inhalte zwar keineswegs entäußert, aber es hat sie aufgelöst in die allgemeine Korrelation, in die allgemeine Regsamkeit des Bewußtseins. So wird das Selbst unabhängig vom Inhalt, und gewinnt seine Selbständigkeit zwar nicht als Freiheit, diese bleibt sittliches Gut, aber als Reinheit, wie sie dem ästhetischen Bewußtsein nicht minder eigen ist.

Wenn wir aus dem Gesichtspunkte dieses reinen Selbst jetzt auf die Rührung zurückblicken, so erscheint sie nicht mehr als Mitleid mit dem eigenen Ich, noch auch mit einem andern ebenso isolierten Ich. Sie erscheint jetzt als das Symptom, als die untrügliche Betätigung der echten ästhetischen Liebe. Das Urbild der Menschheit steigt im echten Kunstwerke auf, das Urbild, welches nicht allein den Geist, und nicht allein die Sittlichkeit des Menschen offenbart, sondern beide nur als die Natur des Menschen, als den Menschen der Natur, als die Seele des Menschen in seinem Leibe, richtiger in seiner Gestalt. Es ist schon diese erzeugende Liebe, welche die Gestalt in den Leib des Menschen hineinschaut, um Seele und Leib als Natur des Menschen zur Erscheinung zu bringen. Diese Vereinigung von Seele und Leib in der Gestalt des Menschen, sie ist das Werk des Selbst und das Zeugnis des Selbst.

19. Die Objektivierung im Kunstwerk.

Haben wir bisher die Korrelation von Subjekt und Objekt vorwiegend nach der Seite des Subjekts erwogen, so wollen wir jetzt die Objektivierung des Selbst im Kunstwerk betrachten. Das Selbst hat freilich schon eine andere, eine unmittelbare Objektivierung erfahren, und diese hat sich als die Grundbedingung erwiesen. Das Hinschmelzen des Schaffens und des Genießens in das Subjekt der Individualität ist bedingt durch die Liebe zum Menschen. Der Mensch ist die Objektivierung des Selbst, wie das Selbst durch die Auf-

nahme des Menschen in die schaffende Individualität erzeugt wird. So stehen sich das Selbst und der Mensch in dem reinen Gefühl der Liebe gegenüber.

Zum Objekt des Menschen muß nun aber noch eine andere Art von Objekt hinzutreten. Das Objekt des Menschen ist ja noch nicht eigentlich Objekt; es ist vielmehr nur Objektivierung, und es besteht nur in dieser. W e r i s t d i e s e r M e n s c h, u n d w o i s t e r? Welches Objekt ist das Erzeugnis dieser Objektivierung? Alle Schwierigkeiten, die die methodische Ästhetik bedrängen, tauchen hier auf. Der I d e a l i s m u s wird als Schematismus und als Utopismus verdächtigt. Und der Realismus verflacht zum V e r i s m u s, und gefährdet damit die Eigenart der Kunst gegenüber Wissenschaft und Philosophie.

Die Korrelation von Subjekt und Objekt fordert eine z w e i t e Art von Objekt: diese ist das K u n s t w e r k.

Man könnte denken, nur die eigentliche Objektivierung, sofern sie vom Objekt unterschieden wird, liege im Kunstwerk. Das Kunstwerk soll ja unendliche Vollendung sein, also immer zugleich auch Aufgabe. Dies entspricht doch mehr der Objektivierung als dem Objekt. Indessen wird dabei die Aufgabe nicht nach ihrem Inhalte bedacht, und ebenso wenig die Vollendung in ihrem idealen Inhalt. Dieser liegt immer im M e n s c h e n; er ist die Aufgabe; und das Streben nach Vollendung betätigt sich in der Liebe zum Menschen. So bleibt der Mensch, als der Inhalt der Liebe, als die Aufgabe der Vollendung, immer das Mittel, gleichsam das vermittelnde Objekt der Objektivierung. Diese Objektivierung ist nur Vermittelung.

Anders steht es mit dem Kunstwerk. Es darf nicht lediglich Aufgabe der Vollendung bleiben; der Stempel der Vollendung, den es an sich tragen muß, ist zugleich auf die e i n z e l n e Erscheinung der Wirklichkeit eingeschränkt. Diese Einschränkung bildet zwar für den Begriff des Gegenstandes in jeder Hinsicht die Bedingung der Wirklichkeit, auch in der sittlichen Verwirklichung; aber hier dürfte sie eine noch größere Schwierigkeit bilden, sofern das Kunstwerk in die Korrelation zum Selbst treten muß, da das S e l b s t des

Gefühls ein komplizierterer Begriff ist als das *Subjekt* überhaupt, und auch als das sittliche Subjekt.

Dieses erhöhte Selbst des ästhetischen Subjekts, welches *alle Art von Inhalt* in sich verschmolzen hat, ist nun dennoch gehalten, an das isolierte Kunstwerk sich hinzugeben; seine eigene Erzeugung an die Erzeugung dieses isolierten Objekts zu setzen, in diesem Objekt mithin sich selbst zu erzeugen. Je umfassender das Subjekt geworden ist im Selbst des reinen Gefühls, desto eingeschränkter und einschränkender daher erscheint das Objekt des Kunstwerks. Und dennoch muß auch diese Korrelation durchgeführt werden; sie ist unumgänglich; *die Objektivierung muß in das Objekt übergehen.* Der Mensch bildet nur den Methodenbegriff der Objektivierung; das Kunstwerk allein ist das Objekt der Erzeugung. Und dieses Objekt hat den Wert des reinen Erzeugnisses. Die Vollendung bleibt nicht etwa Aufgabe. *Das ist der Unterschied zwischen Kunst und Sittlichkeit. Die Vollendung ist als Lösung der Aufgabe zu schaffen und zu fühlen. Hier gibt es keine Differenz zwischen Idee und Wirklichkeit.* Das Kunstwerk ist Ideal, und es macht das Ideal zur Wirklichkei Denn nur als einzelne Wirklichkeit ist das Kunstwerk, also das Ideal zu erzeugen. Das Ideal vereitelt die Differenz, welche sonst zwischen Idee und Wirklichkeit besteht.

So enthebt das *Ideal* das Kunstwerk von dem Banne der beschränkten Einzelheit. Diese Wirklichkeit ist eine *Welt für sich*; sie schließt Alles in sich, was zu ihr gehört. Was über sie hinaus noch existieren oder gedacht werden mag, das gehört nicht zu ihr, ist für sie nicht vorhanden, hat für sie keinen Wert, keine Berechtigung, keinen Belang. Diese Absolutheit ist ebenso sehr der Charakter des Kunstwerks, wie die unendliche Vollendung. Denn es besteht kein Widerspruch zwischen beiden Begriffen. Die absolute Isolierung und Totalität seiner Merkmale und seiner Bedingungen trägt eine Unendlichkeit in sich; eine Unendlichkeit, die über das Werk hinauszustreben scheint, die aber doch immer wieder von seiner Totalität umschlossen wird.

Der scheinbare Widerspruch wird auch hier durch die Allheit aufgehoben. Auch das Kunstwerk ist nicht sowohl Totalität als vielmehr Allheit. Wie kann diese in einer isolierten Wirklichkeit bestehen? Diese Frage wird gelöst durch die Doppelnatur des Kunstwerks. Eine einzelne Wirklichkeit ist es als Objekt der Natur, wie es im Erz, im Marmor, auf der Wandfläche erscheint. Doch nicht allein auf diese Wirklichkeit bezieht sich die Bedingung der Beschränkung; die unendliche Aufgabe selbst soll ja immer als gelöst zu denken sein im Kunstwerk. Wie verträgt sich dies mit der Allheit, als welche jetzt auch das Kunstwerk gedacht werden soll? Wird hier nicht der Gegensatz zwischen dem Kunstwerk als Ideal und seiner Wirklichkeit im einzelnen Objekt unausgleichbar?

Die Frage muß verneint werden. Dies fordert das Problem der Ästhetik; denn es ist auf die einzelne Erscheinung des Kunstwerks angewiesen ohne welche die Geschichte der Kunst selbst eine Abstraktion bliebe, geschweige die Ästhetik. Die Kunst ist die Kunst des einzelnen Kunstwerks. Dieses mag noch so sehr als Allheit zu erkennen sein; nichtsdestoweniger aber muß es auch isolierte Wirklichkeit zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Orte, und was das Schwierigste ist, an einem bestimmten Materiale sein. Nirgend vielleicht ist die Materie so sehr die Schranke des Geistes, wie am Material der Kunst. An dieses Material muß der Künstler sich halten; an dieses Material muß er seine Liebe zum Menschen heften; an dieses Material muß er sich selbst hingeben für die Erzeugung seines Selbst. Und mit der Hingabe an das Material verbindet sich die ganze Hingabe an die Natur des Menschen.

20. Die Natur des Menschen und der Mensch der Natur.

Wir haben immer die Formel angewendet: die Natur des Menschen und der Mensch der Natur In dieser Verdoppelung liegt ein großer Inhalt. Die Natur des Menschen ist zunächst der Leib des Menschen, der

in seiner ersten künstlerischen Beseelung die Gestalt wird. Aber zur Natur des Menschen gehört doch auch die ihn umgebende Natur. Sein Organismus gehört dieser allgemeinen Natur an. Auf diesen Zusammenhang weist der zweite Teil der Formel hin: der Mensch der Natur. Damit entsteht für die Allheit, welche das Kunstwerk darzustellen hat, ein neuer Zubehör, der für sich eine Allheit bildet. Dieser Zusammenhang schließt eine zwiefache Bedeutung und Forderung in sich.

Erstlich bedeutet der Zusammenhang des Menschen mit der Natur für das Kunstwerk die Forderung der vollen Hingabe an alle Naturbedingungen der Kunst. Wir sehen jetzt noch von den Bedingungen der Methodik ab, und achten nur auf diejenigen, welche mit dem Material des Kunstwerkes verknüpft sind. Dieses besteht zunächst in dem Stoffe, auf den das Schaffen angewiesen ist. Dieses Material des Stoffes erfordert schon eine große Anpassung, mithin eine Einschränkung, die aber zugleich wieder den Wert der Kunstleistung erhöht. Indem sich die Objektivierung auf dieses Objekt in diesem Stoffmaterial einstellt, erweitert sich, vielmehr präzisiert sich dadurch die Allheit in dem Objekt.

Das Material des Kunstwerks ist aber ebenso auch die Gesamtheit der in Frage kommenden Bedingungen. So wird die Einschränkung immer strenger. Die Allheit wird wieder präziser, von Inhalt erfüllter. Der Mensch muß etwa die Natur, den Typus des Griechen an sich tragen. Und dieser Natur muß auch seine zeitliche Erscheinung entsprechen, selbst in seiner Haartracht und in seiner Gewandung. In allen diesen Beziehungen darf nichts Äußerliches, nichts Nebensächliches vermutet werden. Alle diese akzidentellen Bestimmungen müssen zu substantiellen umgeprägt werden. Die Natur ist nirgend zufällig und nur transitorisch; und alle Attribute eines Kunstwerks bilden in der Einheit ihrer Allheit die Natur des Menschen im Kunstwerk.

Wir sagten soeben, die Natur des Menschen sei die Gesamtheit der in Frage kommenden Naturbedingungen: welche Bedingungen aber kommen in Frage? Wo ist die Grenze für

dieses in Frage kommen? Wenn wir soeben für die Gesamtheit die Allheit einsetzen durften, so ist damit schon gesagt, daß diese Grenze fließend ist. Sie wird nur gesetzt durch die Schranke der Vereinzelung, welche mit der Vollendung im Kunstwerke sich zu vereinbaren hat. Je vollendeter das Kunstwerk ist, desto weiter ist der Horizont von Naturbeziehungen aller Art, welche in das Objekt des Kunstwerks hineinragen, desto mannigfaltiger sind die einzelnen Züge in ihm, welche in die Unendlichkeit der Natur ausstrahlen, die die Natur dieses Menschen im Kunstwerk bilden.

Indessen, die Formel: der Mensch der Natur, bedeutet doch noch mehr. Die Natur bedeutet für das Objekt des Kunstwerks nicht allein die Allheit der Naturbedingungen im Objekt des Menschen. Sie muß auch bedeuten die Natur als Umgebung des Menschen. Der Mensch selbst muß freilich in unlöslicher Beziehung mit der Natur verbleiben, und nicht minder auch die Natur mit dem Menschen. Aber ist es denn etwa buchstäblich so zu fassen, daß die Liebe, als das reine Gefühl, nur die Liebe zum Menschen und zum Menschen der Natur sei: ist die Natur selbst und an sich selbst nicht auch ein Gegenstand dieser Liebe und dieses Schaffens und Genießens?

Es entsteht die Gefahr, daß wir wieder in die Paradoxie der Kantischen Formulierung geraten, nach welcher das Schöne der Natur auf dem moralischen Interesse beruht. Wie steht es damit, wenn anders die Natur vielmehr ein reiner ästhetischer Gegenstand ist? Ist die Natur immer nur der landschaftliche Hintergrund des Porträts, oder ist sie in der ganzen Fülle ihrer Mannigfaltigkeit nicht nur Staffage, sondern ein selbständiger, ästhetischer Gegenstand, ein absolutes isoliertes Objekt des Kunstwerks? Unsere Formel soll uns zur klaren Antwort auf diese schwierige Frage verhelfen.

In der Tat darf auch die Landschaft nicht abgelöst werden vom Menschen. Es ist nur Schein, wenn die Landschaft als ein isoliertes Objekt sich darstellt. Darauf kommt es freilich nicht an, ob Menschen oder auch nur ein Mensch im Vordergrunde oder im Hintergrunde steht, breit und fest, oder nur angedeutet. Aber diese Andeutung des Menschen,

die sich so häufig im Landschaftsbilde findet, enthält einen deutlichen Wink. Der Mensch kann gänzlich in dem Bilde fehlen, und er wird doch immer hinzugeschaut werden. Hier macht sich die Kontinuität geltend, welche für alles ästhetische Bewußtsein ununterbrochen mit dem Mythos bestehen bleibt. Wo der Mensch in der Landschaft fehlt, da reden die Steine für ihn. Sie glitzern wie Dämonen, die an dem Bache gelagert sind; oder in den Wolken breitet sich die Gestalt des Prometheus aus, wie es bei Böcklin geschieht.

Wenn der Meeressturm gemalt wird, selbst ohne daß ein Schiff dabei zum Scheitern oder überhaupt zur Erscheinung käme, der Naturvorgang des Sturmes läßt sich schlechthin nicht darstellen, ohne daß die Beziehung auf den Menschen unentrinnbar würde. Es erscheint wie ein Pleonasmus, daß die Weiber am Rande des Bildes auf die Heimkehr ihrer Männer warten; man würde dieses ganze Familienbild in den Vulkan der Wellen hineinfühlen müssen. Es gibt kein Spiel der Wellen ohne das Mitspielen von Menschen, welche das Meer befahren, welche das Flußbett eindämmen. So wird die Formel: der Mensch der Natur zu einer zwingenden Korrelation auch für die Natur im Kunstwerk.

Es gibt keine ästhetische Natur ohne die Immanenz des Menschen. Das ist der Sinn des Gedankens, daß das Interesse an der Natur ein intellektuelles, vielmehr ein moralisches sei. Es ist weder intellektuell, noch moralisch, sondern eben ästhetisch. Das ästhetische Interesse aber ist die Liebe zum Menschen der Natur. Das ist die Steigerung von der Liebe zur Natur des Menschen. Die Liebe zur Natur des Menschen gewinnt so ihre tiefere Begründung in der Liebe zum Menschen der Natur. Der Mensch gehört durchaus der Natur an. Es gibt da keine Scheidelinie, sondern nur eine Grenzlinie, welche das Kunstwerk zieht. Die Natur darf in das einzelne Objekt der Kunst nur so weit hereingezogen werden, als sie die Allheit des Kunstwerkes in ihrer Einheit nicht stört. Die Allheit der Naturbedingungen muß vereinbart werden mit der Allheit im

Objekte des Kunstwerks; nur in dieser Vereinbarung kann die Einheit des Kunstwerkes zur Erzeugung kommen. Diese Einheit bildet die Grenze für das Verhältnis zwischen der Natur und dem Kunstwerk.

Unter dieser Grenzbedingung aber ist die Natur als Allheit zu denken, und zum Menschen des Kunstwerks in Beziehung zu setzen. So entsteht die Natur in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungen als eine neue Art von Objekt. Aber diese Neuheit ist restringiert auf die Korrelation zum Menschen. Der Mensch der Natur zieht die gesamte Natur an sich, aber er bleibt immer der Brennpunkt. Es gibt keine ästhetische Natur ohne den Brennpunkt des Menschen. Dieser aber ist hinwiederum bedingt durch die unendliche Ausstrahlung, welche die Natur für den Menschen bildet.

21. Der reine Begriff der Natur als Vorbedingung.

Das Objekt, an welches das schaffende, wie das genießende Subjekt, sich hinzugeben hat, ist nunmehr zu einer großen Solidität und Breite gekommen. Die Immanenz des Menschen vorbehalten, ist nunmehr die Natur zum Objekt des Kunstwerks geworden. Hier aber könnten neue Verlegenheiten entstehen. Man könnte fragen: welche Natur bildet das Objekt der reinen Erzeugung? Für diese darf ja doch die Natur nicht schlechthin gegeben sein. Sollte das Kunstwerk etwa ein Konterfei sein? Die Antwort kann nur ebenso gefunden werden, wie sie auf die Frage gefunden wurde: welcher Mensch ist das Objekt des Kunstwerks? Die Liebe muß diesen Menschen erst schaffen. Nicht anders kann es um die Natur stehen; auch sie muß von jener Liebe geschaffen werden. Der Mensch bleibt ja immer der Brennpunkt der Natur.

Auch die Allheit, in welche die Naturbedingungen vereinigt werden, gibt schon die Weisung auf die richtige Antwort. Eine Allheit der Naturbedingungen kann niemals und nirgend gegeben sein; sie ist immer rein zu erzeugen. Hier entsteht die Gefahr, das Kunstschaffen in

der Intellektuierung prägnant machen zu wollen, vielmehr aber in sie zu nivellieren. Wenn man die künstlerische Erzeugung der Natur dadurch vom Verismus frei machen zu können glaubt, daß man ihr die Erzeugung einer neuen Natur zuspricht, so ist diese neue Natur nicht die ästhetische; sie bliebe immer der Natur der Erkenntnis und der Forschung angehörig.

Hier sieht man, welchen bestimmten Sinn die Objektivierung im Kunstwerke hat. Nicht auf die Natur schlechthin soll sich die künstlerische Objektivierung richten, sondern vielmehr nur und unverwandt auf die ästhetische Natur, die nicht bündiger bezeichnet werden kann denn als die Natur des Menschen. Diese menschlich zentrierte Natur ist die Natur des Kunstwerks, ist die Natur, als Objekt des Kunstwerks. In diesem Objekt soll sich das Selbst des reinen Gefühls objektivieren. Das ist keine Isolierung, geschweige Materialisierung. Das ist keine Preisgebung an ein zügelloses Phantasiegebild. Dieses Objekt ist Allheit, und vereinbart mit einer Allheit.

Wir hatten früher gesagt, daß die Vorbedingung der Naturerkenntnis sich nicht allein auf die Objekte der Natur zu beziehen habe, sondern nicht minder auch auf die Methoden der Naturerkenntnis. Erst dadurch können die Naturobjekte zu Stoffen werden für das neue Schaffen. Jetzt können wir nun einen Fortschritt in Bezug auf diese Bedingung machen. Freilich müssen die wissenschaftlichen Methoden vom Künstler erworben werden, und wir haben gesehen, in welcher Tiefe und Ausdehnung von den Großen in allen Künsten diese Bedingung erfüllt wird, sowohl nach Seiten der Anatomie und Physiologie, wie nach denen der Optik und der Akustik.

Indessen zeigen die Beziehungen auf Optik und Akustik insbesondere, welche Wandlung da vollführt wird. Der Maler bleibt nicht stehen bei der physikalischen Kenntnis der Wirkungen von Licht und Farbe, sondern er mischt die Farben: ist dies ein physikalisches Experiment? Er bleibt nicht stehen bei der Kenntnis von Licht und Schatten, noch bei der von den Gesetzen der Perspektive, sondern

er stellt Versuche an: ist er in diesen Versuchen ein physikalischer Experimentator?

Das musikalische Beispiel wird darüber Klärung bringen. Ist Bach Akustiker gewesen, indem er den Orgelbau verbesserte, oder ist er etwa gar Orgelbauer geworden? Das ist so wenig der Fall, als der Maler zum Physiker wird durch seine Versuche über die Wirkungen von Licht und Farbe, oder der Bildhauer und der Maler zum Anatomen durch seine Versuche an den Funktionierungen der menschlichen Gliedmaßen. Wie Bach durch sein kontrapunktisches Genie zur Verbesserung der Orgel angeregt worden ist, so sind Lionardo und so Michelangelo durch ihr reines Gefühl und durch die Originalität ihrer Liebe zur Natur des Menschen, und ebenso auch Dürer durch sein Genie auf Grund der Lehre von den Maßen, zu der größeren und tieferen Herrschaft über den menschlichen und den Tierkörper gekommen.

Andererseits sieht man auch bei Licht und Farbe, daß es sich gar nicht um die physikalischen Probleme an sich dabei handelt, und auch nicht allein um ihre plastische und malerische Anwendung; denn die letztere ist selbst erst eine Fortführung der ersten Anwendung, welche für die Architektur gemacht wird.

Die Gestaltung des Raumes ist das Problem, an dem die anderen bildenden Künste teilnehmen. Mithin ist dadurch schon der Irrtum ausgeschlossen, als ob es sich bei der Benutzung der Methoden um die ursprünglichen Probleme handelte, für welche dieselben erdacht wurden. Die Anwendung verändert auch den Sinn und die Richtung dieser Methoden: verändert auch dadurch diese Methoden selbst. Denn sie werden mit der andern Art von Methoden, welche ebenfalls Vorbedingungen des ästhetischen Schaffens sind, in innerliche Verbindung gesetzt. Keine Methode kann für sich allein wirksam werden.

22. Die Technik.

Diese Verwandlung der Methoden in ihrer Verwendung ist die Technik. Jede

Kunst hat eine Kunsttechnik. Diese beruht auf der theoretischen Methode, aber sie fällt nicht mit ihr zusammen. Das ist der desorientierende Fehler in dem Worte, die Musik sei die Arithmetik des seines Rechnens nicht bewußten Geistes. Die mathematische Grundlage der Musik ist nicht Mathematik, sondern von Anfang an aus dem ästhetischen Geiste der Musik heraus verwandelte Mathematik. Die Architektur ist nicht Anwendung und Ausführung der Geometrie der Perspektive, sondern die Benutzung derselben für die Raumgestaltung wird dadurch zugleich zu einer Verwandlung.

Ohnehin wird diese schon dadurch gefordert, daß diese eine in der Geometrie gelegene Bedingung vereinbart werden muß mit den Bedingungen der Stoffarten, über welche die Chemie und etwa die Botanik die Einsicht erst eröffnen. So führt die Notwendigkeit in der Verbindung der Methoden schon über jede einzelne Methode an sich hinaus. Die Technik besteht in der Verbindung der für die Kunst in Frage kommenden Methoden. Und in dieser Verbindung erst begründet sich der Wert der Technik für die Formen, als die Methoden der Kunst. Die Technik ist sowenig etwas Äußerliches für die Kunst, daß sie vielmehr selbst als die Methode der Reinheit erkannt werden muß, und als die Methode, in welcher das Genie seine Eigenart, seinen Stil zur Durchführung bringt.

Es gibt wohl eine allgemeine Technik, wie eine allgemeine Methode der Reinheit der Erzeugung. Aber wie sich diese nicht nur in den einzelnen Künsten, sondern auch in den einzelnen Genies differenziert, so differenziert sich in ihnen auch die Technik. Jedes Genie in jeder Kunst hat seine eigene Technik. Und diese Technik ist es, in welcher und kraft welcher jedes Genie an das Objekt des zu erzeugenden Kunstwerkes sich hingibt, sein Selbst nur zu behaupten und zu erhöhen vermag durch diese alle seine Kraft opfernde Hingabe an seine Technik, die vielleicht für jedes Werk, welches zur Erzeugung vorschwebt und vorliegt, von neuem zu verändern ist.

So gehört die Technik durchaus und als unumgänglicher Faktor zur Methode der Idealisierung. Denn Idealisierung

ist die Aufgabe der Technik, wenn anders die Kunst als die Kunst des Genies, die Kunst des Ideals ist. Es kann die Ansicht nicht richtig sein, daß die Technik nur zur theoretischen Vorbildung gehöre; denn sie ist die Methode der Idealisierung. Und die Idealisierung ist nimmermehr nur theoretische Vorbildung. Die Idealisierung kann man nicht etwa in zwei solche theoretische Vorstufen abteilen, in die der Naturerkenntnis und die der Kulturkenntnis. Die Idealisierung besteht in der durchgängigen Zusammenwirkung beider Vorbedingungen, mithin kann keine derselben selbstständig bleiben, sondern jede muß, insofern sie in die Idealisierung eingeht, damit ihre Selbständigkeit verlieren. Selbständig ist nur die Technik in jeder Kunst; denn als Kunsttechnik ist sie eo ipso ästhetische Technik.

Anders ausgedrückt: in der Naturerkenntnis muß zugleich am Leibe auch die Seele an der reinen Erzeugung teilnehmen. Denken wir nur an das Übermaß und seine epochemachende Bedeutung neben der Norm, die auch im Übermaße keineswegs verschwindet. Die Natur des Menschen ist immer die Seele im Leibe des Menschen. Nur so entsteht, als das typische Beispiel der Form, die menschliche Gestalt. Die Technik selbst fordert die Idealisierung. Es müßte bei der Schablone bleiben, wenn die Technik nicht die der Idealisierung wäre.

Hier lichtet sich nebenbei auch der Zusammenhang zwischen aller Kunstwissenschaft und der Ästhetik, der aus dem Gesichtspunkte der Systematik allein schwerer zugänglich wird. Die Idealisierung dagegen dürfte es bequemer deutlich machen, wie alle Einsicht in die Wege des Genies auf der ästhetischen Orientierung beruht. Sie lehrt uns die innerliche Bedeutung der Technik für die Idealisierung. Sie lehrt in der Technik nicht nur das Mittel der Idealisierung erkennen, nicht nur die Grundbedingung ihrer Methodik, sondern auch ihre einzige Legitimation. Mit dem Kontrapunkt allein ist es freilich nicht gemacht; der kann auch steif und frostig sein. Aber ohne den Kontrapunkt kann die Seele nimmermehr himmelwärts fliegen, wie ja auch der Kontrapunkt wahrlich nicht für den

Unterricht in der Kompositionsschule erdacht und ausgeführt worden ist, sondern von den Genies, die ihn sich für den Flügelschlag ihrer Seele erdacht haben.

Ohne die Technik bleibt das Genie ohne die untrüglichen Zeugnisse seiner Originalität und seiner Zaubermacht. Wenn anders nun der Begriff der Idealisierung ein Begriff der Ästhetik ist, so wäre diese schon dadurch unentbehrlich, daß sie die Technik als den Blutzeugen der Arbeit für die Idealisierung des Genies nachweist. Und so wird es auch an der Technik deutlich, wie die Hingabe des Selbst an das Objekt des Kunstwerks kein Preisgeben ist, sondern vielmehr ein notwendiger Bestandteil in der Erzeugung des Selbst.

23. Die sittlichen Vorbedingungen.

Wir kommen jetzt zur zweiten Bedingung. Das Selbst muß seine Objektivierung im Kunstwerke auch auf Grund der Vertrautheit mit allen Problemen, mit allen intimsten Fragen der Sittlichkeit vollziehen. Ist hier auch die ethische Methodik unerläßliche Vorbedingung? Setzt ihre Verwandlung in die ästhetische Technik ebenso, wie bei der theoretischen Methodik der Naturerkenntnis, die Beherrschung der philosophischen Methodik voraus? Man könnte meinen, daß die Idealisierung, die doch ganz besonders für die sittlichen Seiten des Menschen das Leitmotiv werden muß, und die doch als das Werk der Ästhetik erkannt worden ist, daher auch die philosophische Ethik zur Voraussetzung fordere. Damit aber scheint eine bedenkliche Bindung nach der sittlichen Seite über den Künstler zu kommen.

Freilich ist es eine prinzipielle Forderung, daß eine so tiefgehende Harmonie zwischen der Kunst und der Philosophie überhaupt auf Grund der systematischen Ästhetik sich bilden müsse. Diese Forderung ist aber allgemein für die Kultur zu erheben, daher auch für das Herz der Kultur, für die Kunst. Auch fehlt es doch wenigstens nicht an den großen Beispielen für die Richtigkeit dieser Forderung. Nicht allein Michelangelo, bei dem es nur prägnanter wird, sondern die ganze Kunst der

Renaissance darf als Platonismus angesprochen werden. Und nicht allein die Eigenart Schillers besteht in dieser Vermählung mit dem Geiste Kants; sondern auch Goethe ist in seinem tiefsten Innern diese Verbindung eingegangen. Für diesen Punkt bedarf die Literaturgeschichte, wenn sie sich zur Literaturwissenschaft auswachsen will, der Belehrung und der Aufrichtung an der systematischen Ästhetik. Übrigens ist auch Dante nicht lediglich von der Theologie, sondern auch von der Philosophie seines Zeitalters abhängig.

So sehr nun aber auch prinzipiell dieser Zusammenhang mit der Philosophie behauptet werden muß und darf, so ist andererseits doch zu bedenken, daß an den Fragen der Sittlichkeit alle Kulturmächte einen ursprünglichen, unmittelbaren Anteil nehmen, ohne die Richtung dahin von der philosophischen Ethik zu empfangen, oder von ihr aufzunehmen. Das Problem der Sittlichkeit scheint früher und allgemeiner als ein solches der angewandten Sittenlehre zu entstehen, denn als das der reinen Ethik. Homer und Äschylus und auch Solon gehen Platon vorauf. Übrigens geht allen der Mythos, und in ihm die Religion vorauf in der Entdeckung sittlicher Fragen und Begriffe.

Es steht also hiermit ganz anders als mit der Naturerkenntnis, welche selbst auf die Entdeckung ihrer philosophischen Grundlagen hingetrieben wird, oder welche die selbständig werdende Philosophie zur Entdeckung derselben antreibt. Die Sittlichkeit bringt sittliche Begriffe hervor, ohne daß diese ethische Begriffe wären. Daher kann wohl auch der Künstler an diesem Faustrecht seinen Anteil erlangen, sein ebenbürtiges Bürgerrecht gleichsam an diesem Faustrecht. Und wir werden sehen, daß dies keine Anmaßung bleibt, sondern zur Idealisierung führt, wenngleich für die Vollendung derselben die prinzipielle Forderung bestehen bleiben muß.

Aber von dieser Differenz zwischen Sittlichkeit und Ethik abgesehen, muß der Künstler das ganze Alphabet der sittlichen Fragen und Kollisionen in seiner Arbeit durchmustern, überschauen, durchdringen und durch-

leuchten. Das Menschenherz in allen seinen Tiefen und mit allen seinen Falten muß ihm ein offenes Buch sein; das Menschenherz auch im Herz der Völker, in der Geschichte der Völker, in der Geschichte des Menschengeschlechts, in allen Formen und Wandlungen der sittlichen Begriffe und Verhältnisse.

Hier entsteht das echte Gegenbild zur Bedingung der Natur, nämlich in der Kultur der Geschichte. Die sittliche Methodik ist im Grunde die der Geschichte, die der Künstler in ihrer ganzen Weite und Tiefe mit Sicherheit beherrschen muß. Er muß ein Kind seiner Zeit sein. Das ist die vorherrschende Losung, mit der man über die fundamentale Forderung hinwegtäuscht, daß nichts Menschliches in der Geschichte der Menschheit ihm fremd sein darf. Ohne den Geist der Geschichte bleibt er ein Kind, wenn er nur ein Kind seiner Zeit ist. Und wehe dem Zeitalter, dessen König ein Knabe ist. Das gilt nicht minder von den Herrschern im Reiche der Kunst. Nicht ein Kind nur seiner Zeit soll der Künstler sein, sondern ein Vater seiner Zeit. Dabei wird er nicht etwa zum Philosophen, so wenig wie zum Theologen. Die Philosophie kann ihm auch, als Ethik, nur Vorstudium sein. Auch die ethisch begründete Moral bliebe Stoff für ihn, wenn sie nicht in die ästhetische Methodik seiner Idealisierung sich umwandeln ließe. Aber schon der unmittelbare Anteil an den sittlichen Fragen führt zu dieser Idealisierung, wenn anders er zur Kunstschöpfung führt.

Hier erinnern wir uns, daß wir das reine Gefühl als Liebe zum Menschen begründet haben. Diese Liebe ist ästhetisch, nicht ethisch; aber um ästhetisch zu sein, muß sie das sittliche Motiv dazu in sich enthalten. Berthold Auerbach sagte mir einmal: alle Motive der Poesie lassen sich auf den Nagel eines Daumens schreiben. Woher kommt diese scheinbare Armut in den poetischen Motiven? Vielleicht besteht darin ihr Reichtum. So unendlich die Variationen sind, so sind sie doch nur die des einen Grundthemas, welches in der Menschenliebe des Künstlers erklingt. Die Menschenliebe ist die Sittlichkeit des Künstlers.

Sie ist von Seiten der Sittlichkeit die methodische Vorbedingung der Kunst. Man hält sich immer an die Polizeifragen, und glaubt, es handele sich dabei nur um die geistliche Zensur und allenfalls um die theologische Leitung, wogegen die Freiheit der Kunst aufgeboten werden müsse. Man bedenkt aber nicht genugsam, und man prüft vor Allem die Kunstwerke nicht gründlich genug daraufhin, ob die echte, volle, schrankenlose, unendliche Menschenliebe aus ihnen hervorleuchtet.

24. Die Liebe zur Menschenwürde.

Nicht darin liegt das Kriterium für die wahre Selbständigkeit der Kunst, daß die moralischen Werte, wie die Mode des Tages sagt, umgewertet werden, sondern gegen diese Schablone ist einzuwenden: die moralischen Werte sind immer nur die eines Urwertes, der schlechterdings nicht umgeprägt werden kann. Dieser Urwert ist die Würde des Menschen. Auf die Würde des Menschen geht die Liebe zum Menschen.

Die Werte sind Masken, verführerische Begriffe, die nur durch Teilnahmlosigkeit an den echten Problemen des Wertes, welche der Arbeitsmarkt der menschlichen Arbeiter zur Münze bringt, eine schlechte Entschuldigung finden. Die Menschenliebe, freilich zur Natur des Menschen, aber auch zur Kultur des Menschen — sie gehört ebenso zur Natur, wie die Seele zum Leibe — diese Menschenliebe, und die Methodik dieser Menschenliebe, wie die Kultur sie darstellt, und auch bloßstellt, diese Menschenliebe ist die sittliche Voraussetzung der Kunst. Nicht die Abschüttelung der konventionellen Sittlichkeit ist das untrügliche Kennzeichen der freien Kunst, sondern allein der positive Beweis entscheidet, daß die Menschenliebe die schöpferische und zugleich die kontrollierende Grundkraft des Kunstwerkes sei.

Hier eröffnet sich unversehens ein innerlicher Zusammenhang mit der philosophischen Ethik. Diese lehrt die Sittlichkeit unter dem Begriffe der Allheit. Der Mensch ist ihr der Mensch der

Menschheit. Nicht vom empirischen Ich des Menschen und nicht von nationalen Mehrheiten darf das ethische Selbstbewußtsein dirigiert werden, sondern allein von dem der Menschheit. Nach dieser Methode muß auch die Menschenliebe des reinen Gefühls verfahren. Nach dieser Methode verfährt glücklicherweise die echte Kunst bei allen Völkern in den Perioden ihrer Kraft und Wahrhaftigkeit. Das nationale Gepräge solcher Kunstepochen wird nicht dadurch beeinträchtigt, daß sie das Banner der Menschheit entrollen.

25. Nationalismus und Konfessionalismus.

Bekanntlich, aber leider nicht zugeständlich, bildet das Nationale keineswegs einen Widerspruch zur Humanität, sondern vielmehr eine Ergänzung, welche durch die Verbindung der Begriffe Menschheit und Staat herbeigeführt wird. Die griechische Kunst ist national, weil sie menschheitlich ist; nicht in dem Sinne, daß alle Völker sie anzunehmen hätten, sondern weil die Idee der Menschheit der vorschwebende Leitgedanke des Perikleischen Zeitalters, wenigstens in seiner Kunst, war. Es sind die allgemeinen Probleme der Menschheit, welche hier zu einer latenten Lösung kommen. So war es in der Renaissance, und diese Klarheit waltet im Zeitalter der deutschen Humanität.

Seitdem man aber angefangen hat, die deutsche Kunst gegen die welsche Kunst auszuspielen und auszurufen, hat sich auch der Nationalgeist der deutschen Kunst nationalistisch verengt. Es gibt keine nationale Kunst in einem Kulturvolke, die nicht in der vollen, unumschränkten Humanität ihren lautern Quell hätte, wahrte und pflegte. Das ist der Grund aller ästhetischen Sittlichkeit; dieser Grund ist unerschütterlich für alle Gebiete der Kunst. Und von diesem Grunde aus können sich nach allen Richtungen hin die sittlichen Fragen der Kunst frei und sicher, in lichter Klarheit und in wandelungsfähiger Fruchtbarkeit ergehen.

Alle Fragen der Privatmoral werden von diesem Grunde aus zu einer unzweideutigen Befriedigung gebracht. Die weltbürgerliche Humanität ist der sichere Leitstern für alle Kollisionen des Menschenherzens. Die weltbürgerliche Humanität ist das Grundrecht für alle Menschenrechte, für alle Menschenpflichten, für alle Kollisionen zwischen Recht und Pflicht im Menschenherzen. Wo dagegen dieser Leitstern am Himmel der Kunst verdunkelt oder gar ausgelöscht wird, da gibt es keine wahrhafte Klarheit mehr. Da macht sich schlüpfrige Zweideutigkeit breit, welche das Herz bestrickt, und durch Verwirrung bewältigt, anstatt es zu läutern, zu erhöhen, und dadurch wahrhaft zu befreien. Die Lüsternheit ist die Zweideutigkeit, weil sie die Klarheit in den sittlichen Grundrechten in Frage stellt. Das Pochen auf die Grundrechte der Sinnlichkeit ist darum ein widerwärtiger Reiz, weil es irremacht an der echten Natur des Menschen, die der Leib nur darstellt, insofern er der Tempel der Seele ist; an der Natur des Menschen, welche der Gegenstand der Menschenliebe ist.

Dem Symptom des unechten Kunstgefühls, welches im nationalistischen Partikularismus uns erkennbar geworden ist, ist das eines individualistischen Partikularismus verwandt, das falsche, krankhafte Selbstgefühl des Eigendünkels und des Größenwahns. Es kommt nicht selten vor, daß beide Symptome an demselben Kunstwerk verbunden sind. Die Aufbauschung des Ich verbirgt teilweise dadurch sein eigenes Mißtrauen an sich selbst, zum Teil aber auch verdeckt es dadurch die Blößen seiner selbstsüchtigen Anmaßung, daß es sich hinter das angebliche Nationalgefühl versteckt. Und diesem Kunstgriff fehlt selten der Erfolg. Denn bei der Schwierigkeit eines auf der freien Humanität beruhenden ästhetischen Gefühls, und bei der Ausbreitung des Dünkels und des Mangels an Selbstkontrolle, äuch am Distanzgefühl gegenüber dem wahrhaft Großen, wie es unter den Autoren über Kunst und Literatur sich gemeinhin findet, befestigt sich leicht diese Verbindung in den Richtungen der Selbstsucht. Das ästhetische Gefühl kann dabei nicht zu seiner Reife, seiner Reinheit kommen; beide

Glieder der Korrelation werden der Korrelation nicht gerecht. Das Kunstwerk bleibt ohne das Gepräge der Vollendung, und so bleibt auch das Subjekt, da es ihm an der rechten Objektivierung gebricht, ohne die Höhe und ohne die Klarheit der Humanität.

Eine dritte Form des Partikularismus widerstrebt der Korrelation, in der das Selbstgefühl zu erwachsen vermag. Sie besteht im Konfessionalismus. Wenn die Vorbedingungen des reinen Gefühls sich an einem Punkte harmonisch vereinigen, so ist es in der Einsicht, daß die Religion in ihren positiven Formen, in ihren Dogmen, wie in ihren Symbolen in keiner geschichtlichen Form eine absolute ist. Wir werden sehen, wie diese Einsicht schlechthin die Voraussetzung der Kunst auf ihrer Höhe ist. Wenn dagegen dogmatische Befangenheit das Künstlerherz einengt, so muß die freie Humanität darunter leiden. Und nur in der freien Humanität atmet die wahrhaft lebendige Menschenliebe. Freilich gebraucht die Kunst die religiösen Symbole ihrer Zeit und ihres Weltalters, aber diese dürfen ihr nicht eine konventionelle Münze sein, mit der sie selbst ihrem Schaffen die Freiheit einschränken, ihren Werken die Ursprünglichkeit und ideale Natürlichkeit benehmen würde.

Damit ist keineswegs gesagt, daß den Künstlern besonders in den christlichen Zeiten, und zumal nach der Spaltung des christlichen Bewußtseins die Bestimmtheit der religiösen Gesinnung fehlen müßte oder dürfte. Es ist allerdings aber hiermit schon ausgesprochen, was später noch eingehend begründet werden soll, daß die hohe Kunst bei aller Energie der religiösen Gesinnung und Einsicht, als freie Kunst, über jede Parteilichkeit des religiösen und des konfessionellen Bewußtseins erhaben sein muß. Das reine Gefühl koinzidiert nicht mit irgend einer andern Form des geistigen Gefühls, mithin auch nicht mit der religiösen. Und das objektive Kriterium liegt in der Einheit des reinen Gefühls mit der Menschenliebe, als der Liebe zur Natur des Menschen.

Man wird nicht behaupten wollen, daß es eine Kulturreligion gibt, welche die Natur des Menschen in gleicher

Prägnanz zum Inhalt der Menschenliebe macht, wie wir dies von der Kunst erkennen. Man müßte denn annehmen wollen, diese Mission der Religion werde mehr vom Polytheismus als vom Monotheismus vertreten. Aber auch dieser Ausweg ist ungangbar; denn es ist schon ästhetische Mitwirkung, welche in den mythologischen Religionen diesen den Schein verleiht, als ob sie die Einheitlichkeit der menschlichen Natur in ihrer Menschenliebe zur Darstellung brächten. Nicht die Religion bewirkt dies in ihnen, sondern die Kunst verwandelt sich hier in Religion.

26. Die Humanität.

Nicht die Religion darf den Schwerpunkt im Geiste der Kunst und des Künstlers bilden; sowenig als die Sittlichkeit in ihren positiven Formen und Instituten. Die Sittlichkeit in ihrer Reinheit selbst darf nur Vorbedingung für die neue Reinheit sein. Wir haben für diese Reinheit der sittlichen Vorbedingung den Terminus der Humanität gebraucht, mit dem die Ethik des reinen Willens die relativen Tugenden, die in dem Affekt der Liebe wurzeln, ihren Abschluß finden läßt. Die Humanität entspricht dem Ausdruck, mit dem wir die Objektivierung des reinen Gefühls als Liebe zum Menschen, in der ästhetischen Qualifikation, als Liebe zur Natur des Menschen bestimmt haben.

Es kann aber auch der Schein vermieden werden, der darin liegt, daß wir als das untrügliche Kennzeichen für die echte Kunst die Humanität annehmen; als ob dadurch das Problem nur doppelt bezeichnet würde. Die geschichtliche Bedeutung der Humanität in allen Tiefen der Kultur wehrt diesen Verdacht ab. Die Humanität ist ein selbständiges Kriterium; sie beruht auf einer Vereinigung des Affekts der Liebe mit dem der Ehre; sie geht daher als Tugendweg über die Kompetenz der Liebe hinaus. Dennoch ist es angebracht, noch einen andern Ausdruck als ästhetisches Kriterium zu versuchen.

Der Glaube an das Gute möchte dieser andere Ausdruck sein. Auch dieser Glaube ist eine

ethische Ansicht und Überzeugung; als solche aber scheinbar nur sittliche Vorbedingung. Indessen liegt dieser Glaube an der Grenze der Ethik, an der daher auch die Kunst schon mit ins Spiel treten kann. Der Glaube an das Gute bedeutet die Zuversicht auf die Verwirklichung des Guten in der Geschichte der Menschen. Zu dieser Geschichte aber gehört die Natur des Menschen. Und so spielt das ästhetische Gefühl hier schon mit hinein. Dieser Glaube an das Gute, als an seine Verwirklichung in der Geschichte der Völker, muß seine tiefste Wurzel haben in dem Glauben an die Natur des Menschen, in welchem die Liebe zur Natur des Menschen ihren letzten Grund haben muß.

Diesen Glauben an das Gute im Menschen strahlen die Werke der echten Kunst aus von ihren archaischen Typen bis zu der hohen Kunst. Wir haben die Entwicklung von der steifen Freundlichkeit der archaischen Götterbilder zu dem feierlichen Ernst der hohen Kunst schon in Betracht gezogen. Die Kunst scheint hier die Ethik schier zu übertreffen. In der Ethik bildet dieser Glaube den letzten Grenzbegriff, in welchem sie die Gottesidee in ihren Lehrgehalt aufnimmt. Sie bedeutet ihr nichts anderes als die Vertretung des Gedankens, daß das Gute Wirklichkeit werde in der Geschichte der Menschen. In der Ethik bleibt dieser Gedanke eine Forderung, eine Grundlegung. In der Kunst dagegen tritt die Erfüllung ein. Die Vollendung, welche ihr Gepräge bildet, drückt sich in dieser Erfüllung aus. Jetzt bleibt es nicht bei der Forderung; und auch die Hoffnung der Religion bleibt unzulänglich; die Kunst bringt in ihrer Vollendung jene Erfüllung.

Betrachten wir den Wert dieser Bestimmung der Korrelation zunächst für das Subjekt. Indem die hohe Kunst ihren Schöpfungen diese Evidenz des Guten gibt, wächst der Künstler in der Sicherheit seiner Überzeugung, in der Solidität seines geschichtlichen Weltbewußtseins. Pessimismus durchschaut er nunmehr als Unreife, als Einseitigkeit des geschichtlichen Bewußtseins. Alle Skepsis ist Einseitigkeit und Unreife. Alle Skepsis ist Sophistik,

die den Grund ihrer Unreife in der Einseitigkeit und Äußerlichkeit ihres Anteils an den Weltproblemen hat. Wenn der Glaube an das Gute in der Menschenwelt das Herz des Künstlers erfüllt, so ist er vor der Teufelsfratze gesichert, welche das Antlitz des Menschen verzerrt. Alles Dämonische kann ihm dann nur ein Vehikel werden zur ungehemmten Ausgestaltung des Guten. Diese Sicherheit der Überzeugung gibt seinen Werken Eindeutigkeit und Klarheit der Tendenz, und ebenso seinem Selbstgefühl eine Ruhe und Geschlossenheit, welche von aller Starrheit verschieden ist, welche vielmehr eine freie Regsamkeit zu neuem Aufschwung, zu steter Verjüngung sichert.

Und diesem Selbstgefühle des Künstlers nähert sich auch das des Genießenden an. Erfüll' davon Dein Herz, so groß es ist. Man möchte dafür sagen: so groß es wird, und werden kann. Das möchte schon vom Künstler gelten, um so mehr aber sicherlich vom reproduktiven Gefühle. Wenn an dem Kunstwerke der Glaube an das Gute in der Geschichte der Menschen aufgeht, dann wächst der Mensch zu der Reinheit des Selbst. Das ästhetische Selbst ist niemals Selbstbewußtsein, das vielmehr nur in der Allheit des reinen Willens gedeihen kann. Aber wenn die Versenkung in das Kunstwerk das Gute ausstrahlt, und die Zuversicht zum Guten bestärkt, dann gewinnt das Selbstgefühl eine eigene Art von Realität. Sie besteht eben darin, daß aller Inhalt reflexiv wird in dieses Selbst, und daher in diesem Selbst.

Überall sonst geht der Inhalt in die Weite seiner unendlichen Ausdehnung und stets neuen Entwicklung. Hier dagegen ist der Inhalt wie beendet; die Vollendung macht ihm dieses Ende. Aber dafür wächst das Selbst schier ins Unendliche. Es erweitert sich das Ich hier zwar nicht zur Allheit; aber es scheint dessen hier nicht zu bedürfen, so sehr steigert sich das Ich in seinem reinen Gefühle. Das ist die Unendlichkeit, deren sich das ästhetische Gefühl bewußt wird, die Unendlichkeit, in die sein Selbst hineinzuwachsen scheint bei dieser Isolierung auf ein einzelnes Kunstwerk, welche jedoch eine Enthebung alles Äußerlichen und Zufälligen der Wirklichkeit ist. Alle Mängel der Wirklichkeit verschwinden vor

diesem Hochblick auf das Gute und seine Wirklichkeit. Alle Beschränktheit, alle Selbstsucht, aller Dünkel des Ich versinkt hier; auch im genießenden Selbst wird das Gute wirklich kraft des Glaubens an das Gute, den das Kunstwerk in ihm erweckt. Die Korrelation von Subjekt und Objekt bewährt sich zu allererst in der Korrelation des Schaffenden zu dem nacherlebenden Selbst.

Betrachten wir jetzt aber auch noch die Korrelation in besonderer Rücksicht auf das Objekt des Kunstwerks. Es ist die Darstellung dieser Zuversicht in die Verwirklichung des Guten, wie sie in der Natur des Menschen, in deren Einheit von Seele und Leib vollziehbar wird. Nicht das Kraftgefühl der künstlerischen Individualität, geschweige die launische Willkür seines Vermögens ist der echte Grund des reinen Schaffens, noch die eingebildete Einfühlung in solche Souveränität, zu der sich der ästhetische Genuß versteigt, sondern die Wirklichkeit des Guten ist der Sinn des künstlerischen Objekts.

Schiller hat der Kantischen Lehre einen Begriff entnommen, in dem er die Idee der Freiheit, wie er sie verstand, wie er sie zum Leitmotiv seines Schaffens nahm, am bestimmtesten vielleicht ausdrückte. Die Freiheit des Menschen bedeutet freilich auch die Gleichheit der Menschen. Aber wo und wie ist diese Gleichheit wirklich? Das bleibt bei ihr immer die schwere Frage. Sie wird erledigt durch die Gleichheit der moralischen Anlage im Menschen. Das ist die Gleichheit der Menschen: die Gleichheit ihrer Anlage zur Moralität, die Gleichheit ihrer Fähigkeit zur sittlichen Würde. Wenn diese gleiche Disposition für alle Menschen gesichert ist, so ist damit die Gleichheit gerettet, so ist damit das Gute seiner Verwirklichung geöffnet. Die Wirklichkeit des Guten ist damit verbürgt. Die gleiche Würde der Menschen, das ist ihre Gleichheit. Und die Gleichheit der Würde beruht auf der Gleichheit der Anlage zur Würde. Diese Gleichheit der Bestimmung zur Würde ist die Bestimmung des Menschengeschlechts.

Die Liebe zur Natur des Menschen empfängt somit ihren tiefsten Grund in dieser Achtung vor der Würde des Menschen in allen Menschen. Diese Würde des Menschen muß das unzweifelhafte, unzweideutige Gepräge eines jeden echten Kunstwerks bilden. Nur an solchem Objekte kann die Korrelation mit dem Subjekt im reinen Gefühle sich erzeugen. Niemals darf die Grimasse des Hohns und der teuflischen Schadenfreude in einem Kunstwerk spuken; immer muß die Würde der Menschheit, die Würde der Natur des Menschen im Kunstwerk bewahrt bleiben. Nur wenn das Objekt des Kunstwerks die Menschenwürde zur Darstellung bringt, nur dann bewährt sich das Schaffen als Menschenliebe. Nur dann kann das Selbst zu seiner Reinheit gelangen, indem es sich an die Erzeugung dieses Objekts hingibt, oder an die Nacherzeugung desselben im Kunsterleben. Wiederum bildet sich auch hier die vermittelnde Korrelation zwischen dem schaffenden und dem nachschaffenden Selbst.

Es entsteht sogar der Anschein, als ob die Objektivierung in das Kunstwerk hinein noch evidenter würde bei dem Genuß als bei dem Schaffen. Bei aller Versenkung in das Kunstwerk muß der Künstler doch immer seiner Kontrolle wegen die Unbefangenheit sich wahren. Bei dem Nachfühlenden dagegen darf zwar die Kontrolle nicht unterdrückt, aber sie muß doch unterbunden werden, damit die Aufnahme zu voller Kraft gelange. So wird die Seele des Kunstwerks vor dem Beschauer gleichsam zu seiner eigenen Seele.

In den großen Perioden der Kunst wird diese Verwandlung des Kunstwerks in die Seele des Zeitalters eine buchstäbliche geschichtliche Wirklichkeit Das Selbstbewußtsein, in seiner ethischen Eigenart, scheint hinzuschwinden gegen die Übermacht des Selbsigefühls. In Zeiten der künstlerischen Dekadenz erklärt sich so auch die sittliche Dekadenz, wenn die dekadente Kunst dennoch ihre Zaubermacht behauptet, und wenn eigene sittliche Kräfte nicht schöpferisch lebendig sind. Der Gehalt des Ich wird dann eben von dem ästhetischen Gefühle aufgesogen, wie das die Art der Kunstwirkung ist.

Wenn dagegen das echte Kunstwerk zur Erzeugung kommt, so bewährt es sich im produktiven, wie im reproduktiven Selbstgefühl in der Bestärkung der sieghaften Zuversicht in die Wirklichkeit des Guten auf Erden, welche verbürgt ist durch die Gleichheit der Menschen in der Anlage der Menschen zur Moralität. Hier feiert die Kunst ihre höchsten Triumphe. Hier scheint sie den Wettstreit mit allen Mächten der Kultur, mit der sittlichen Erkenntnis, mit den sittlichen Einrichtungen bestehen zu können. Überall sonst wird nur die Forderung erhoben, und höchstens als Forderung gesichert. Die Kunst hingegen scheint die Erfüllung zu sichern. Aller Zweifel scheint beschwichtigt, der Glaube an das Gute gewinnt den Anschein einer Erkenntnis; denn ist nicht auch das ästhetische Schaffen und Erleben eine der Erkenntnis gleichartige Energie des Bewußtseins?

27. Die ästhetische Erziehung.

An diesem Punkte verstehen wir auch den Irrtum der klassischen Zeit des deutschen Geisteslebens an der Grenze der Kantischen Philosophie. Wir verstehen damit zugleich, wie der deutsche Idealismus in die Romantik ausgehen konnte. Das Losungswort dieser Grenze des Idealismus liegt in dem Worte von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts. Wir brauchen jetzt nicht mehr darauf einzugehen, daß die Kunst nicht zur Sittlichkeit führen kann, da sie ja vielmehr von der Sittlichkeit ausgehen muß. Wir wollen hier nur den Grund dieses Irrtums in diesem Enthusiasmus erkennen, welcher mit Recht vor der Einsicht entstand, daß die Kunst die Würde der Menschheit rettet und sichert. Diese Würde des Menschen ist der Inbegriff aller Sittlichkeit, und diesen Inbegriff bringt die Kunst zur Darstellung, zur Vollführung, zur Wirklichkeit. In der Tat bleibt daher die Kunst ein Mittel der Erziehung. Aber sie kann dies nur dadurch sein, daß sie die Idee der Menschheit, die Idee der Würde des Menschen von der Ethik empfängt, und stets von neuem sich durch sie begründen läßt.

Nicht darf sie selbst diese Leistung sich zusprechen, damit würde das Urbild der Menschheit unentrinnbar in die Gefahr kommen, zu versinken, weil das Kriterium der Erkenntnis ihr fehlen würde. Die Kunst hat immer nur das Kriterium des Schaffens. Dieses ist die Liebe zur Natur des Menschen, und auf Grund der Sittlichkeit, welche ein Bestandteil dieser Natur ist, erkennt und liebt sie in dieser Natur des Menschen die Würde des Menschen. Da nun ferner in ihrer Liebe die Natur des Menschen seine Seele und sein Leib zugleich ist, so bleibt ihr die Würde der Menschheit nicht abstrakt, so bleibt ihr auch nicht abstrakt der kategorische Imperativ, der die Menschheit in der eigenen Person und in der Person eines jeden Andern offenbart: ihr ist die Anlage zur Moralität konkret genug, um damit die Gleichheit der Würde in jedem Menschen zu sichern. Der Begriff des Objekts wird daher eindeutig; er kann keine Ausnahme von der Menschheit in irgend einer Menschengestalt, in irgend einem Menschenantlitz zulassen.

Und mit dieser Eindeutigkeit des Objekts wird daher auch das S u b j e k t eindeutig. Was kann denn noch störend sein für die Reinheit des Selbst an dem menschlichen Individuum, wenn es sich in einem Werke objektiviert hat, in welchem die Würde des Menschen zum Ausdruck gekommen ist? Es ist ja auch die Natur des Menschen im Objekt zu voller Darstellung gekommen; wie könnte im Subjekt noch ein Hemmnis bestehen? Alle Skepsis muß jetzt beseitigt sein, und alle physiologischen Reflexe der menschlichen Natur können jetzt nur dieser Reinheit des Gefühls dienstbar werden. Wir nahmen früher die R ü h r u n g in diesen Dienst. Aber ebenso wie das Weinen, ordnet sich auch das L a c h e n in das reine Selbstgefühl ein.

Wie das Weinen nicht in Depression mündet, sondern vielmehr in Jubel ausstrahlt, so ist auch das Lachen nicht dämonische Schadenfreude über die Schwächen des Menschen und über die Mängel seines geschichtlichen Daseins, sondern es läutert sich zu dem Kraftgefühl der Freudigkeit, der Heiterkeit, welche das begleitende Gefühl der Vollendung ist, die das Gepräge des Kunstwerks bildet. So geht die

Korrelation in die Vereinigung von Subjekt und Objekt im Kunstwerk über. Die Natur des Menschen hat sich jetzt in einer Einheit bestimmt, welche über die von Seele und Leib weit hinausgeht. Das Gefühl behält seine Reinheit zwar immer in der Liebe zur Natur des Menschen, aber da diese Natur bestimmter geworden ist, so ist es dadurch auch das Gefühl, die Reinheit des Gefühls geworden. Die Natur des Menschen ist die Würde des Menschen. Und so ist auch die Liebe zum Menschen das Selbstgefühl der Menschheit im Menschen.

Fünftes Kapitel.

Der Begriff des Schönen und seine Momente.

1. Das ästhetische Selbst.

Unsere bisherigen Erwägungen waren auf die Ermittlung der Reinheit für die neue systematische Eigenart des ästhetischen Bewußtseins gerichtet. Und sie wurde ermittelt im ästhetischen Gefühle, welches von den relativen Gefühlsstufen innerhalb der vorhergehenden Bewußtseinsarten unterschieden, als eine selbständige Bewußtseinsart nachgewiesen wurde. Die Objektivierung, welche gemäß der Methodik der Reinheit zu fordern ist, wurde in der Korrelation gefunden, in welcher das reine Gefühl sich vollzieht. Sein Bestand ist bedingt durch diese Korrelation von Subjekt und Objekt, vom Selbst des Gefühls und dem Objekt des Kunstwerks. Das Kunstwerk ist das Erzeugnis des reinen, erzeugenden Gefühls.

Zu dieser im Kunstwerk erfolgten Bestimmung des Objekts trat ferner noch hinzu, gemäß der Bestimmung des Gefühls in der Liebe, als Eros, der Mensch in seiner Natur und in der Natur überhaupt. Wie das Gefühl das erzeugende Gefühl des Kunstwerks ist, so ist die Liebe die reine erzeugende Liebe zum Menschen mit Rücksicht auf seine doppelte Beziehung zur Natur. Das Kunstwerk und sein Inhalt, die Natur des Menschen in ihrer Einheit, sie galten uns bisher als die beiden einzigen Arten, in denen das reine Gefühl seine Objektivierung vollbringt. Denn diejenige Objektivierung, welche das Selbst bildet, unterscheidet sich gemäß der Korrelation von Subjekt und Objekt, von der Objektivierung des Objekts; sie gilt als Objektivierung des Subjekts.

Sie begründet eine neue Art, vielmehr eine neue Stufe in der Einheit des Bewußtseins, im Unter-

schiede von der der Erkenntnis und von der des Willens. Das Bewußtsein der Erkenntnis erschöpft seine Einheit in der Einheit des Begriffs. Das Bewußtsein des Willens steigert seine Einheit zur Allheit, und begründet in dieser Steigerung die Einheit des sittlichen Selbstbewußtseins; aber diese ragt nur in dieser reinen Allheitshöhe, und sie büßt ihre Reinheit ein, wenn sie auf das Bedürfnis einer sinnlichen Sammlung herabgesetzt wird. Das ästhetische Bewußtsein allein erzeugt eine Einheit, welche zwar auf der des Begriffs und der der sittlichen Allheit beruht, auf diesem Grunde aber eine wahrhafte, eine reine Individualität des Selbst aufrichtet.

Man kann vielleicht trotz der Paradoxie sagen: das Selbstbewußtsein gibt dem Selbst zwar eine unendliche Steigerung, aber kein anderes Fundament, als welches in dieser Erhöhung des Niveaus gelegt wird. Das ästhetische Gefühl erst gewährt dem Bewußtsein einen Halt, der das Vorderglied der Korrelation, das Subjekt, festhält, und es gibt somit dem Subjekte ein Fundament, welches nur durch die Korrelation mit dem Objekte des Kunstwerkes bedingt wird. Aber in dieser Korrelation ist ja auch das Objekt des Kunstwerks durch das Subjekt des Genies bedingt. Diese gegenseitige Bedingtheit hebt sich daher auf, und macht jedes Glied für sich relativ selbständig. In dem Selbst wird freilich immer das Objekt mitgedacht. Aber die gleiche Bewandtnis hat es ja auch mit dem Kunstwerk. Und wie dieses schlechthin als Objekt gewürdigt wird, so darf die gleiche Selbständigkeit auch dem Selbst zugesprochen werden. So behauptet sich das Genie neben dem methodischen Geiste der Erkenntnis und neben dem Selbstbewußtsein der sittlichen Allheit als das erste, eigentliche, in sich selbst begründete Selbst, als das Selbst des Selbstgefühls.

Man erkennt solchermaßen, daß die Objektivierung im Selbst die systematische Bedeutung der ästhetischen Bewußtseinsart hat, sonst aber nicht auf die Objektivierung des Objekts geht. Diese ist vielmehr in der des Kunstwerks und in der des Menschen der Natur beschlossen. Wenn nun aber das reine Gefühl die systematische Bedeutung der Er-

zeugung besitzt, so muß diese sich doch auch in der analogen Weise bewähren, in welcher die reine Erkenntnis und der reine Wille sich bezeugen. Man sage nicht, diese bezeugen sich ja in der Wissenschaft und in der Sittlichkeit. Denn beide Zielpunkte fordern Vermittlungen. Diese sind für die Erkenntnis in den Prinzipien, Platonisch ausgedrückt — Grundlegungen, in den Ideen gelegen, und für den Willen in den Begriffen und Instituten, in denen die Sittlichkeit sich errichtet und sich einrichtet. Solcher Vermittlungen in Ideen bedarf es daher auch hier, um die Objektivierung des reinen Gefühls methodisch zu rechtfertigen, um die Reinheit des Gefühls auch für die Reinheit vermittelnder Begriffe, vermittelnder Prinzipien und Ideen zu begründen.

2. Der Oberbegriff als Grundlegung

Wir suchen nach solchen Ideen in der Mehrzahl. Darin aber liegt eine Ungenauigkeit. Welches Kriterium gäbe es für eine solche Mehrheit, wenn sie nur in einer Ansammlung und Anreihung bestände; wie wird das Ende solcher Reihe bestimmbar, und welcher Verbindungsbegriff leitet die Zuordnung? Alle Ordnung beruht auf der Einteilung, und diese auf dem Einteilungsgrunde. Es bedarf daher eines Prinzips der Einteilung, eines fundamentum divisionis, um die Sammlung, die Ordnung, die Gliederung derjenigen Begriffe vorzunehmen, welche die Reinheit des Gefühls mit der Reinheit des Kunstwerks zu vermitteln geeignet sind.

Es könnte scheinen, als ob die Ideen, oder wie sie in der reinen Logik seit Kant Aristotelisch benannt werden, die Kategorien eines solchen Oberbegriffs entbehrten, da ja Platon einerseits die mathematischen Ideen zusammenfaßt, wie andererseits, wenngleich als Einheit, die Idee des Guten, immerhin aber die Ideen nur in der, wie immer differenzierten, Mehrheit in Gebrauch setzt. Und ebenso scheint es bei den Kategorien sich zu verhalten. Denn wenn Kant sie in der Einheit des Bewußtseins, als dem Oberbegriffe einer Einheit, begründet, so geht diese Einheit des Bewußtseins doch nur auf die Einheit der Erkenntnis, auf die Einheit

der Erfahrung, mithin liegt die Einheit für die Mehrheit der Kategorien nur in dem Problem der Erkenntnis selbst, welches Problem von dem Faktum der Wissenschaft aufgegeben wird. Die Kategorien selbst aber haben keinen eigenen Oberbegriff.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat sich auf solchem Oberbegriffe aufgebaut, auf dem des *Ursprungs*. Indessen mußte auch dieser in einer Urteilsart erst zur Erzeugung kommen, und so scheint auch hier dasselbe Verhältnis vorzuliegen, daß die Methodik der Reinheit von der unmittelbaren Erzeugung der Grundbegriffe in ihrer Mehrheit nicht Abstand nehmen kann. Jedoch erweist sich die Kategorie des Ursprungs trotzdem als ein wahrhafter Oberbegriff, und die ihr entsprechende Urteilsart ebenso als eine übergeordnete, weil die Einteilung leitende Urteilsart, insofern alle Kategorien und alle Urteilsarten dem Prinzip des Ursprungs entsprechen müssen. Und die Urteilsart gibt dem Ursprung eine Qualifikation, die ihn von der allgemeinen Methode der Reinheit unterscheidet. *Im Ursprung des unendlichen Urteils ist ein Oberbegriff der Erkenntnis aufgestellt.*

Für die *Sittlichkeit* macht sich das Bedürfnis nach einem solchen Oberbegriffe weniger fühlbar. Erstlich ist er in der Platonischen Einheit der *Idee des Guten* von vornherein gewonnen worden. Im Grunde hat *Kant* ja auch nur diesen Oberbegriff festgehalten; denn wenn er den reinen Willen zum Problem macht, so spricht er es aus, daß nur der *gute Wille* das Gute sei. Und wenn er die Freiheit und die Autonomie als grundlegende Ideen aufstellt, so werden diese doch auch wieder zu Wechselbegriffen. Eigentlicher Oberbegriff bleibt hier immer nur *die Form einer allgemeinen Gesetzgebung*. Diese aber ist nur die genaue Formulierung des sittlichen Problems, und so ist in ihr auch nur das Problem des sittlichen Willens ebenso der Grundbegriff, wie in der Einheit des Bewußtseins das Problem der Einheit der Erkenntnis.

Die Ethik des reinen Willens hat einen Oberbegriff der sittlichen Erkenntnis in der *Allheit* zu begründen gesucht.

Die Allheit sollte als Ursprungsbegriff nachgewiesen werden für alle Erzeugungen des reinen Willens, wie sie in der sittlichen Geschichte der Menschen, in den Gestaltungen von Recht und Staat Wirklichkeit anzunehmen streben. Eine methodische Konsequenz ist dabei besonders scharf hervorgetreten in der Absonderung der Tugenden von den sittlichen Ideen. So ist schon dadurch die Mehrheit eingeschränkt, und das Prinzip einer Einteilung der sittlichen Begriffe von den methodisch verwirrenden Komplexionen der Tugenden freigemacht, und zu einer fruchtbaren Klassifikation herausgehoben worden. Die Allheit ist der Ursprungsbegriff der sittlichen Einheit, des Selbstbewußtseins des Willens. Das Selbst ist die Allheit. Die Allheit ist das Selbst. Demgemäß gliedern sich die sittlichen Grundbegriffe nach dem Oberbegriffe dieses Selbstbewußtseins der Allheit.

Für das Selbstgefühl suchen wir nunmehr nach einem solchen Oberbegriffe. Er kann nur der Reinheit gemäß gesucht werden. Er kann nicht im Kunstwerke selbst angenommen werden, sondern nur in einer Aufgabe der Erzeugung. Denn dem Kunstwerk würde im reinen Willen entsprechen die Allheit des Staates und der Menschheit. Damit blieben wir aber bei der Objektivierung des Objekts stehen, und wir suchen doch jetzt einen Oberbegriff für die vermittelnden Ideen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk. Wir müssen daher diesen Oberbegriff in Analogie zu den Ideen des Guten und der Freiheit und Autonomie suchen. Wenn irgend wo, so bewährt sich hier der Wert des Oberbegriffs, den die Platonische Idee bezeichnet, gegenüber den Begriffen, die von ihr abstammen, ihr eingeordnet und untergeordnet sind. In solchem Sinne halten wir uns hier an die Idee der Schönheit. Die Schönheit soll uns zum Oberbegriffe werden für die ästhetischen Grundbegriffe, welchen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk die Vermittlung obliegen soll.

Die Schönheit ist Idee. Diese Bedeutung der Schönheit ist eine streng methodische. Wir beziehen uns hier wiederum auf die Logik der reinen Erkenntnis, welche die methodische Bedeutung der Idee urkundlich in der Platonischen Begründung aufgehellt hat. Die Idee ist nicht Vorstellung. Dann wäre sie nicht im Kampfe gegen die Sophistik zur Entdeckung gekommen. Die Idee ist aber auch nicht schlechthin Begriff. Dann wäre Platon nicht von Sokrates zu unterscheiden. Die Idee ist aber auch nicht eine Wesenheit an und für sich. Wäre sie dies, dann hätte Aristoteles sie nicht nur mit Recht bekämpft, sondern man kann ebenso auch sagen, daß Aristoteles sie dann nicht bekämpft haben würde.

Denn im Dualismus des Aristoteles ist es seine tiefste Seite, daß er eine Wesenheit annimmt, und sie durchaus absolut setzt. Nach der Verhältnisbestimmung dieser absoluten Substanz zu den materiellen Substraten glaubt er seine Differenz von Platon begründen zu können. Das mag hier auf sich beruhen, aber soviel steht fest, daß Aristoteles selbst eine absolute Wesenheit des Seins annimmt. Wenn er also sagt, die Idee sei eine solche, und sie als solche bekämpft, so bekämpft er nicht eigentlich die absolute Substanz selbst, sondern ihre Platonische Bestimmung, nämlich nach ihrem Verhältnis zu den sinnlichen Substraten.

Das Mißverständnis der Idee bei Aristoteles liegt mithin nicht sowohl an dem Anstoß, den er an der absoluten Substanz nahm; diese nimmt er ja selbst an, sondern an seiner Meinung, daß die Idee absolute Substanz sei, was sie als solche nicht sein könne. Er bestreitet nicht den Wert der absoluten Substanz überhaupt, sondern er bestreitet nur der Idee diesen Wert. Daher kann er sich die Idee nicht anders vorstellen, denn als Substanz, weil die Idee ja das höchste Sein bezeichnen soll, dieses aber für ihn nur das absolute sein kann.

Der Irrtum des Aristoteles läßt sich daher zu voller Klarheit auflösen: die Idee ist in der Tat nicht das absolute Sein. Aber sie soll es auch gar nicht ausdrücken. Jetzt wird die Differenz so scharf, daß ein Miß-

verständnis möglich scheint, weil es sich aus der Schärfe der Differenz erklärt. Das wahrhafte Sein ist ein absolutes Sein. Das lehrt Aristoteles. Die Absolutheit wird dadurch nicht etwa aufgehoben, daß sie die materiellen Substrate in sich enthält. Nur das Absolute ist. So lehrt Aristoteles. Während Parmenides lehrte: nur das Sein ist. Und was lehrt dagegen Platon, indem er sagt: nur die Idee ist? Ist die Idee das Absolute, oder aber ist sie das Sein? Nur das Sein lehrt er als das wahrhafte Sein. Das Absolute entsteht ihm nur vor dem ethischen Problem, nur als das Gute.

Wir wissen aus der Logik der reinen Erkenntnis, daß Platon die Idee als die Hypothesis begründet hat. Entdeckt hat er die Idee der Wortbedeutung gemäß im Schauen, und als Gesicht ist sie demzufolge mit geschichtlichem Rechte in die Probleme der Kultur eingegangen. Aber in der Reife seiner wissenschaftlichen Erkenntnis ist die Idee als Gesicht nicht verblieben; die zunächst psychologische Entstehungsweise der Idee, welche das Schauen bezeichnet, ist an der Mathematik zu nüchterner, tiefer, methodischer Begründung gediehen. So ist die Idee nicht Gesicht geblieben, sondern Grundlegung geworden. Eine solche Grundlegung ist die Idee der Gleichheit, das Urbeispiel der mathematischen Idee.

Auch das Schöne hat Platon als Idee bezeichnet, als Idee ausgezeichnet. Die Idee des Guten nämlich wollte er von der Idee des Schönen unterscheiden; ihre Vermischung bezeichnete er als Frevel. Was ist damit gewonnen, daß das Schöne Idee sei? Was ist damit für den Oberbegriff gewonnen, als den wir das Schöne in Anspruch nehmen?

Die Hypothesis unterscheidet zunächst die Idee, als Sein, vom absoluten Sein. Worin liegt der Unterschied zwischen dem Sein des Parmenides und dem absoluten Sein des Aristoteles? Aristoteles würde dies nicht Wort haben wollen, doch aber sprechen seine Formulierungen dafür, und die Geschichte, sofern sie seine Autorität angenommen hat, hat diesen Formulierungen gemäß sein absolutes Sein angenommen.

Der Unterschied liegt darin: daß Parmenides in der Identität von Sein und Denken eo ipso die Korrelation von Sein und Denken gelehrt hat. Indem nun Aristoteles das Sein absolut macht, *löst er es von der Korrelation mit dem Denken* los. Das Sein ist jetzt nicht mehr bedingt durch das Denken; denn es ist *unbedingt*, es ist absolut. So ist das Absolute bei *Platon* entstanden, als das größte Problem (μέγιστον), als das Problem des Guten, welches über diese Korrelation zum Denken hinausgehoben werden soll. So fordert es das Problem, wenngleich die Lösung hier versagen muß; wenngleich sie nur nach der Terminologie dieser Platonischen Methodik in der Ungrundlegung (ἀνυπόθετον) zur Lösung gebracht werden kann.

Die Idee, als Grundlegung, ist also gerade nicht jenes absolute Sein, das Aristoteles in ihr vermutete, weil er seinerseits kein anderes wahrhaftes Sein sich denken konnte als ein absolutes Sein. Die Idee ist Grundlegung zunächst in dem Sinne, *daß sie dem Sein den Grund legt.* Es ist nur die Ausführung der Korrelation, welche *Parmenides* geschaffen hatte. Im Denken ist der Grund zu legen für das Sein. Es ist absurd, das Sein absolut zu denken. Das Sein hat seinen Grund im Denken. Im Denken, nicht in der Vorstellung; im reinen Denken; nicht schlechthin mehr im Schauen, sondern im reinen Denken der Erkenntnis. *Die Identität von Sein und Denken ist nunmehr ausgereift zu der Identität von Sein und Denken der Erkenntnis.*

Und was ist dieses Denken der Erkenntnis? Worin unterscheidet es sich von dem reinen Denken überhaupt, auch von dem des Guten und des Schönen? Die Antwort, welche schon *Platon* gibt, liegt in der Unterscheidung der Wissenschaft und ihres Fundaments, der Mathematik, von allen anderen Objekten der Erkenntnis. In dem Unterschiede der mathematischen Wissenschaft von allen anderen Erkenntnisarten besteht der Unterschied des reinen Denkens überhaupt von dem Denken der Erkenntnis. *Das Sein ist mithin bedingt durch das Denken der Erkenntnis.* Also ist das Sein nicht absolut, sondern relativ zum Denken

der Erkenntnis. Aber diese Relation ist vielmehr Korrelation; denn auch das Denken der Erkenntnis ist korrelativ zum Sein. Das Sein ist das Sein der Erkenntnis. Wenn also die Idee die Grundlegung ist, so ist sie ebenso sehr die Grundlegung des Seins, wie sie die des reinen Denkens ist; denn als solche ist sie die des Denkens der Erkenntnis, und als solche die der Erkenntnis des Seins.

Hat es einen ernsthaften Sinn, hiergegen etwa zu fragen: aber so ist ja wohl die Idee nur subjektiv; denn sie ist ja nur eine Grundlegung des Denkens? Der Sinn dieser Frage liegt in dem Widersinn der Verwechselung der Erkenntnis und Vorstellung. Die Begründung der Vorstellung kann man allenfalls für subjektiv halten, nimmermehr aber die Begründung der Erkenntnis, welche als solche die Begründung des Seins ist. Andernfalls bliebe das Sein grundlos.

Wir brauchen hier nicht weiter den Sinn der Ideenlehre zu verfolgen. Die Logik hat ihn zu beleuchten, und sie enthüllt ihn als den Geist der mathematischen Naturwissenschaft. Die Geschichte dieser Wissenschaft, der Wissenschaft par excellence, ist die Geschichte des Platonischen Idealismus. Und die Geschichte des Idealismus überhaupt in der Geschichte der Philosophie ist ebenso auch die Geschichte des Platonischen Idealismus. Philosophie ist Platonismus.

3. Die Möglichkeit einer Grundlegung des Schönen.

Eine andere Frage ist aber noch hier in Erwägung zu ziehen. Das Mißverständnis der Idee, als einer aparten Substanz, dürfen wir auf dieser Stufe unseres Systems als erledigt betrachten. Aber eine andere Frage erhebt sich angesichts der Unterscheidung, welche schon zwischen der wissenschaftlichen und der sittlichen Erkenntnis, und ebenso nun auch für die Ästhetik unumgänglich ist. Die wissenschaftliche Erkenntnis gibt der Grundlegung Wert und eigenes Gepräge in den Kategorien, welche gleichsam die Grundsteine des Seins sind. Die sittlichen Ideen nehmen in den Instituten

des Rechts und des Staates eine analoge Bestimmtheit des Seins an. Hier wird der Dogmatismus des Absoluten, als Idee, entweder ad absurdum geführt, oder aber der Idealismus wird aufgegeben, und der Dogmatismus des Absoluten tritt mehr oder weniger verhüllt an seine Stelle. Wie verhält es sich nun aber mit der Idee des Schönen? Sie scheint doch nur auf die Wirklichkeit des Kunstwerks angewiesen zu sein, mithin nur in der einzelnen Erscheinung Dasein anzunehmen; was kann sie noch als Grundlegung bedeuten, sofern die Grundlegung den Grund eines echten Seins zu bedeuten hat?

Hier ist nun vorerst der methodische Unterschied in der ästhetischen Bewußtseinsart von den anderen in Rechnung zu ziehen. Das Gefühl ist Selbstgefühl. Das Selbst, im Unterschiede vom sittlichen Selbstbewußtsein, ist hier der Gipfel, die Summe, die Quintessenz alles Inhalts. Die Idee, als Grundlegung, hat daher in letzter Instanz zu bedeuten das Selbst des reinen Gefühls als Grundlegung. Nur die Korrelation von Subjekt und Objekt fordert und ermöglicht die Objektivierung des Selbst im Kunstwerk, genauer am Kunstwerk; denn die Objektivierung bleibt reflexiv. Nun suchen wir hier aber eine vermittelnde Idee, die Idee, als Vermittlung, bei dieser reflexiven Objektivierung. Wir suchen sie als Oberbegriff der einzelnen vermittelnden Ideen. Wir fassen das Schöne in dieser Bedeutung als Idee. Ihre Bedeutung als Grundlegung ist uns aber fraglich geworden, da wir auf ihre Realisierung analog derjenigen in Wissenschaft und Sittlichkeit nicht rechnen können.

Indessen kommt es uns hier ja nur auf vermittelnde Ideen an, nicht auf solche Grundlagen, wie sie nicht nur in der Erkenntnis, sondern sogar auch in der Ethik sich ausprägen. Immer muß der Leitgedanke unverrückbar bleiben: die Kunst ist Kunst des Genies. Und es gibt kein objektives Prinzip des Geschmacks. Wenn dennoch eine ästhetische Reinheit Problem werden, und im reinen Gefühle ihre Lösung finden konnte, so darf die gesuchte Vermittlung zwischen Selbst und Kunstwerk in der Idee des Schönen und ihren Momenten nicht so verstanden

werden, als ob sie ein objektives Prinzip sein könnte, etwa wie die Beharrlichkeit, oder auch nur die Allheit des Staates. Die Idee muß, als Grundlegung, nur für die Vermittlung zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk, und nur als Oberbegriff für die dieser Vermittlung dienenden Momente gedacht werden.

In dieser Einschränkung auf die Art der Objektivität, welche dem reinen Gefühle einwohnt, läßt sich nun aber gerade der Wert der Idee, als Grundlegung, besonders hier deutlich machen. Wäre das Schöne eine absolute Substanz, ein absolutes Kunstwerk, als Darstellung eines absoluten Gesetzes, so wäre die Kunst nicht die Kunst des Genies. Denn das Genie wäre dann nur die Ausführung dieses absoluten Gesetzes. Das wäre die Konsequenz, wenn die Idee absolute Substanz wäre. Wenn hingegen die Idee vielmehr Grundlegung ist, so ist das Schöne nicht in einem Kunstwerke absolut zu verwirklichen, absolut zu substantiieren. Weder ist alsdann die Idee Substanz in einem Objekt, dem Kunstwerk, noch als Gesetz, als objektives Geschmacksprinzip.

Man erkennt hier auch den Vorzug, welchen die Idee, ihrer urkundlichen Bestimmung gemäß, als Grundlegung, vor der Deutung als Gesetz hat. Keine Art von absoluter Objektivierung ist der Idee zuzuweisen; nur als Grundlegung vollführt sie die reine Kraft ihrer Methodik.

Was bedeutet also die Idee des Schönen als Grundlegung? Man könnte meinen, diese Bedeutung reduziere sich in der Stellung und Behauptung der Aufgabe. Und wenn es nun so wäre, würde damit wirklich ein idem per idem begangen? Es ist kein geringer Wert, keine geringe Leistung für die Grundlegung, wenn sie als Aufgabe bestimmt wird. Denn wenn schon jeder Begriff eine Aufgabe ist, zu dem logischen Werte der Aufgabe es aber gehört, daß die Lösung, die relative, die fortschreitende Lösung in ihr enthalten sei, so ist diese Immanenz der Lösung in der Aufgabe von ganz besonderer Bedeutung für das Schöne.

In der Wissenschaft darf der Begriff niemals den Wert einer absoluten Lösung annehmen; das Kunstwerk dagegen

muß, seinem Begriffe der Vollendung gemäß, stets als solche gedacht und gewürdigt werden. Mithin ist die Grundlegung, als Aufgabe, sofern dieser die Lösung immanent ist, für das reine Gefühl das richtige Prinzip. Die Idee des Schönen bedeutet die Aufgabe des Schönen. Laßt euch nicht irren des Pöbels Geschrei, als ob die Idee des Schönen ein Wahn wäre, oder als ob sie identisch wäre mit einem objektiven Gesetze des Schönen, oder als ob sie eine Norm wäre, nach und mit der man die Kunstwerke messen könnte, oder gar daß diese Idee eine subjektive Vorstellung wäre, welche in einem Individuum und in einem Zeitalter eine zwingende Macht ausüben könnte, die aber doch nur auf Willkür, Suggestion und Konvention beruhe. Das alles ist der Einwurf der ästhetischen Skepsis, dem die Idee, als Grundlegung, als Aufgabe, das aber will sagen, als Aufgabe der Grundlegung entgegentritt.

Die Grundlegung ist nur Aufgabe, der jedoch die Lösung immanent ist. Und diese Grundlegung ist Aufgabe, welche durch die Systematik der Kultur gestellt wird. Die Aufgabe ist daher auch Grundlegung. Wie sie selbst kein leerer Wahn ist, so darf ihr das Amt der Grundlegung zugesprochen werden. Man versuche es nur mit dieser Grundlegung. Ohne den Versuch kann sich die Grundlegung nicht erproben, und ohne die Erprobung hat die Grundlegung allerdings keine Bedeutung. Es gehört zu ihrer Differenz von der absoluten Substanz, daß sie kein anderes Dasein hat, als welches sie in dem Versuche, der mit ihr angestellt wird, gewinnen kann. Und auch der Versuch darf nicht als absolut gedacht werden, so wenig wie die Grundlegung.

Hier ist auf den Grundirrtum Rücksicht zu nehmen, der im Neuplatonismus liegt. Plotin hat die Idee des Schönen mit Gott gleichgesetzt. Er hat damit den Grund gelegt zu der Vermischung von Ästhetik und Religion, auf die wir schon mehrfach gestoßen waren. Während Plotin sonst keineswegs die Platonische Idee platterdings als absolute Substanz annimmt, glaubt er sich von diesem Mißgriff frei bei der Gleichsetzung der Idee des Schönen mit Gott. Denn er faßt sie damit nur als Urquell alles Schönen wie Gott ihm

Urquell alles Seins ist. Wir sehen jetzt davon ab, daß dadurch der Urquell des Schönen auf den Urquell alles Seins nivelliert wird. Wir wollen hier nur auf den *Urquell* selbst achten, auf den *Abschluß, den damit die Begründung* des Schönen erlangen soll.

Denn dieser Abschluß der Begründung gerade ist es, den die Grundlegung, als Aufgabe, abwehrt. Die Idee des Schönen, als Grundlegung, als Aufgabe der Grundlegung, bedeutet auch, *daß der Grundlegung kein Ende gesetzt werden darf, ebenso wenig wie den Versuchen ihrer Lösung.* Auch die Versuche der Begründung müssen unendlich bleiben. Die Idee des Schönen, streng als Grundlegung gedacht, bedeutet und sichert den unendlichen Fortschritt der Grundlegung. Um es schroff auszudrücken: das Schöne ist nur ein Wort; aber dieses Wort enthält eine Losung: *das Schöne ist;* es gehört zu den drei Worten inhaltsschwer. Gott dagegen, als Urprinzip des Schönen, besagt und formuliert den *Abschluß* der Begründung, weil den *Ursprung.* Und das ist die Frage, ob Gott im methodischen Sinne als ein Ursprung gedacht werden kann.

Diese methodische Frage kommt in Sicht, indem wir die Idee des Schönen als *Oberbegriff* fassen. *Das Schöne selbst ist nur der allgemeine Problembegriff, aus dem Unterbegriffe ableitbar werden sollen.* Diese sind als *die Momente des Schönen* zu suchen; denn ihnen muß die *Vermittlung* zustehen, um die es sich hier zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk handelt. Das Schöne, *als Oberbegriff*, bestätigt sich demnach als Grundlegung. Das ist die *erste Bedeutung der Grundlegung* nach der der allgemeinen Problemstellung: daß sie den Versuch zur Lösung der Aufgabe einleitet. Diese Anbahnung des Versuchs, diese seine Instruktion entfaltet den Oberbegriff zu dem *ersten Unterbegriffe.*

Eine *Ordnung dieser Unterbegriffe* wird daher in dem Oberbegriffe, als Grundlegung, schlechthin vorausgesetzt. Dies ist eine *neue*, wichtige Bedeutung

der Idee, als Grundlegung: daß sie, als Grundlegung, für die unumgängliche Anstellung des Versuchs zugleich die Unterbegriffe und deren Anordnung, Zuordnung und Unterordnung, als Voraussetzungen, in sich schließt. Die Idee des Schönen, als Grundlegung, verbürgt den Gedanken, daß vermittelnde Ideen zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk bestehen müssen, und daß sie gefunden werden können. Die logische Aufgabe enthält die Gewähr der Lösbarkeit in sich.

Wenn nun aber die Idee des Schönen somit die Bedeutung des Oberbegriffs hat, so ist damit eine wichtige Folgerung gegeben: nur sie kann und sie allein diese Bedeutung haben, und es kann ihr kein anderer Oberbegriff zur Seite treten.

Wir waren schon auf die Unterscheidung des Schönen und des Erhabenen gekommen. Das Schöne hat unmittelbare sinnliche Evidenz in der menschlichen Gestalt. Daher wird es weniger als ein lediglich subjektiver Wert verdächtigt. Das Erhabene dagegen wird zwar auch in der Natur anerkannt, dennoch steht es dem Sittlichen näher, daher wird es trotzdem als ein Subjektives angenommen, oder aber eben nur in der Objektivität des Sittlichen aufgefaßt. Und wie es in der Natur sich im Großen, im Wunderbaren, im Schreckhaften darstellt, so auch in den menschlichen Leidenschaften, die auch gewaltig und gewalttätig die Vernichtung, wie die Selbstvernichtung, drohen. Sie wirken mit der Macht der Naturerscheinungen. So hat sich schon im Altertum die Unterscheidung des Erhabenen vom Schönen eingestellt, und die Auffassung des Erhabenen vorbereitet, welche bei Kant zu der Konsequenz kommt: nur der Mensch sei Gegenstand des Erhabenen; der Grund des Erhabenen sei ausschließlich in uns selbst zu suchen. Von uns aus übertragen wir das Erhabene auf die Natur. Wir haben es schon beachtet, daß diese sittliche Charakteristik des Erhabenen auch die Ästhetik des Schönen bei Kant beeinflußt hat. Hier achten wir nur darauf, daß beide Begriffe einander koordiniert werden. Denn das Sittliche bleibt nicht nur als eine Auszeichnung des Erhabenen be-

stehen, sondern es wird in der Form des Intellektuellen hinterher auch dem Schönen zugesprochen.

Es dürfte auch Beachtung verdienen, daß bei Kant die ganze eigentliche Theorie von der Schönheit in der Kunst, die Kunst des Ideals, die Kunst des Genies erst nach der Analytik des Erhabenen zur Erörterung kommt. So kann sogar der Schein entstehen, als ob nicht das Schöne, sondern das Erhabene der eigentliche schöpferische Grundbegriff wäre, so daß damit das Erhabene zum Oberbegriff würde. Andere Grundbegriffe sind bei Kant nicht hervorgetreten, wie diese denn auch früher nicht in der bestimmten Fassung als Grundbegriffe aufgetreten waren. Erst bei Schiller dürfte der Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung eine solche Grundbedeutung zustehen. Es wird aber die Frage sein, ob diesen Terminis ein so genauer methodische Wert zuzuerkennen sei.

Das Schöne ist Oberbegriff, dies bedeutet, daß kein anderer Begriff ihm koordiniert werden kann, daß kein anderer Begriff ihm zur Ergänzung, zur Einschränkung, zur Berichtigung an die Seite gegeben werden kann. Dieses bedeutet zunächst: es kann nichts als Gegenstand oder Inhalt der Kunst gedacht werden, was einen Gegensatz, geschweige einen Widerspruch zum Schönen enthielte. Die Kunst ist nicht etwa eine Potenz, welche dem Schönen disparat wäre. Was nicht der Grundlegung des Schönen gemäß und gerecht wird, das fällt aus der Kompetenz der Kunst heraus. Die Kunst ist die Kunst des Schönen. Wollte man annehmen, ein Kunstwerk könnte des Schönen ermangeln, und diesen Mangel etwa durch das Erhabene ersetzen, so wäre dies ein Verstoß gegen den Oberbegriff des Schönen; es würde dadurch das Erhabene zum Oberbegriff werden.

Es darf dagegen nicht die Einwendung gemacht werden, daß ja auch das Häßliche in den Dienst des Schönen trete, und daß dieses, als Widerspruch des Schönen, nicht ein Moment desselben sein könne. Dies ist ein formalistischer Einwand, der auf einer noch ungeklärten Ansicht vom Häßlichen beruht.

Vielleicht ist diese Auffassung des Häßlichen gar nicht eine ästhetische, sondern etwa eine biologische Deutung. Der Oberbegriff des Schönen stellt den Begriff des Häßlichen unter seine Kompetenz, wie ja tatsächlich das Häßliche im Kunstwerke nur als ein akzidentelles Moment auftritt, keineswegs aber etwa, in einer entfernten Ähnlichkeit mit dem Erhabenen, als ein selbständiger Gegenstand und als ein selbständiger Vorwurf.

Kommen wir nun aber endlich zu der positiven Bedeutung des Oberbegriffs, daß er die Forderung der Unterbegriffe in sich enthalte. Diese Forderung muß doch ihrer logischen Bedeutung gemäß zugleich auch die Ordnung der Unterbegriffe in sich schließen, ihre Unterordnung unter den Oberbegriff, und ihre eigene Ordnung, entweder als Koordination, oder wiederum als relative Subordination. In welcher Bedeutung des Schönen läßt sich dieser Wert der Idee, als Oberbegriff, und das will sagen, als Einteilungsgrund ermitteln?

4. Der Oberbegriff des Schönen und der Oberbegriff des Selbst.

Hier müssen wir wieder auf den methodischen Grundbegriff des reinen Gefühls zurückgehen, für dessen Verwirklichung wir ja in der Idee des Schönen und in ihren Momenten die vermittelnden Begriffe suchen. Der Einteilungsgrund des Schönen muß daher in dem Einteilungsgrunde des reinen Gefühls liegen, mithin in dem Begriffe des Selbst, welches die Kulmination bildet. Der Oberbegriff des Schönen muß dem Oberbegriffe des Selbst, oder dem Selbst, als Oberbegriff, entsprechen.

Wenn das Selbst aber als Oberbegriff, als Einteilungsgrund gedacht wird, so wird es notwendigerweise gedacht mit Rücksicht auf die Arten des Bewußtseins, welche ihm als Voraussetzung und als Grundlage dienen. Sie sind die Stoffe, an denen und aus denen das reine Ge-

fühl den neuen Inhalt gestaltet und erzeugt. Sie sind diese Stoffe aber nicht nur bezüglich der Objekte, in denen sie sich dem neuen Bewußtsein darbieten, sondern vielmehr auch bezüglich der *Methoden*, die sich der neuen Methodik überliefern. Diese Überlieferung besagt keineswegs eine Preisgebung; ihre Verletzung ist schlechterdings ausgeschlossen. Aber diese Methoden bleiben nicht die Hauptsache, und es ist keineswegs damit getan, daß sie miteinander irgendwie geschickt verbunden würden, sondern unter strenger Aufrechthaltung der beiden Methoden muß dennoch eine *neue Methodik* in Kraft treten. Welche ist diese?

Sie eben läßt sich als Methodik nicht nachweisen. Die Kunst ist die Kunst des Genies. Was der wissenschaftlichen Methodik in der Kunst, was der logischen Methodik demgemäß in der Ästhetik entspricht, das ist die *Technik*. Ohne Technik keine Kunst des Genies. Aber die Technik ist trotz aller ihrer wissenschaftlichen Voraussetzungen und trotz aller Tradition der Schule, von welcher kein größtes Genie abgetrennt zu erforschen ist, dennoch im letzten Grunde eine rein persönliche. Die Technik der Schule wird unter der Hand des Genies zur Technik des Genies.

So ist daher keine der wissenschaftlichen Methodik analoge Methodik für die Kunst zu erdenken. Nur in den *Unterbegriffen*, welche aus dem Oberbegriff des Schönen ableitbar werden, kann sich eine ästhetische Methodik herleiten lassen. Und hierbei können die *Voraussetzungen* zur Grundlage dienen, welche ihre eigenen Methoden an das reine Gefühl überliefern. *Die Modifikabilität des reinen Gefühls, auf Grundlage seiner Voraussetzungen, kann die Modifikationen des Schönen zur Ermittlung bringen.*

Indem wir die *Unterbegriffe* des Schönen aus den *Vorbedingungen* des reinen Gefühls abzuleiten suchen, führen wir nur die Methodik des reinen Gefühls durch. Ohne die beiden Vormethoden kann die neue Methode nicht einsetzen; mithin müssen jene beiden Vormethoden auch in der Neubildung wirksam bleiben. Die Verbindungen gelten von

den Methoden, nicht nur etwa von den beiden Stoffen. Ebenso aber, wie hierdurch erst die Methode des reinen Gefühls zur Bewährung kommt, wird auch die Idee des Schönen, als Oberbegriff, durch diese ihre Rückbeziehung auf ihre Vorbedingungen erst zu wirksamer Lebendigkeit gebracht.

Das Schöne ist nicht bloß ein Name, noch auch nur ein Aufgabenschild; es ist der vermittelnde Begriff zwischen dem Subjekt des Selbst und dem Objekt des Kunstwerks, mithin derjenige Begriff, durch welchen der Vollzug der objektiven Subjektivierung bezeichnet wird. Diese objektive Subjektivierung schwebt aber gänzlich auf dem Vorbau und Unterbau der beiden Methoden, in denen die Korrelation von Subjekt und Objekt unaufhörlich sich bewegt. So ist es eine schlichte Forderung dieser Methodik, daß die Unterbegriffe des Schönen aus dem Verhältnisse hergeleitet werden, in welchem die Vorbedingungen in diesem Unterbau des reinen Gefühls — er ist Unterbau, nicht nur Vorbau — zu einander stehen, vielmehr gegen einander sich bewegen.

A. Das Moment des Erhabenen.

5. Die Ableitung des Erhabenen aus dem Verhältnis der Vorbedingungen.

Der Gedanke einer solchen Ableitung der ästhetischen Grundbegriffe aus einer derjenigen Bedingungen, welche wir hier als voraufgehende Methode zu erkennen suchen, hat sich von jeher für die Bestimmung des Erhabenen geregt: man hat es vorzugsweise mit dem Sittlichen in Verbindung gedacht, und als auf dem Sittlichen beruhend. Nach unserer Terminologie würden wir, wenn wir diesem Gedanken folgen könnten, der Vorbedingung des Sittlichen eine Bevorzugung, einen stärkern Einfluß auf die Entstehung des Erhabenen einräumen müssen.

Es ist nun aber ein Irrtum, der sich aus der mangelhaften Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem ästhetischen und dem ethischen Bewußtsein ergibt, daß man dem Sittlichen diese Präponderanz für das Erhabene

zuerkennt. Erstlich wird dadurch die Mitwirkung abgeschwächt, welche dem Moment der Erkenntnis hierbei zukommt; und ferner wird dadurch zugleich eine Unklarheit in das Sittliche gebracht, als ob es nicht auf der Erkenntnis des Sittlichen beruhte, welche aber, als Erkenntnis, der Erkenntnis der Natur methodisch gleichartig gehalten werden muß. So aber entsteht für den einseitigen Zusammenhang des Erhabenen mit dem Sittlichen gar leicht der verhängnisvolle Irrtum, als ob das Erhabene mehr oder weniger doch immer auf Mystik beruhen müßte. Das Sittliche, außer Zusammenhang mit der Naturerkenntnis gedacht, liegt immer auf der schiefen Ebene der Mystik; und das Religiöse, in seiner vermeintlichen Selbständigkeit, mithin in seiner Unabhängigkeit von der Erkenntnis, bewegt sich auch immer auf dieser schmalen Linie.

Der Irrtum greift nach beiden Seiten sehr tief ein. Erstlich widerspricht es schon der ästhetischen Erfahrung, daß das Erhabene von dem Übergewichte des Sittlichen herrühre, während bekanntermaßen den ersten Anlaß und den mächtigsten und immerfort andauernden einzig und allein die Natur gibt. Was bedeutet dagegen die unsichere Erfahrung an sittlichen Großtaten, welche dem nicht verwöhnten Menschen den Eindruck des Erhabenen machen könnten. Die Natur hingegen zwingt uns diesen Eindruck auf; wir mögen wollen, oder nicht, es zu denken vorbereitet sein oder nicht; die Übermacht der Natur ergreift uns, und es ist keineswegs der Abgrund der Tiefe, und die jähe Höhe, die uns überfallen, sondern ohne alle solche physiologische Überraschungen ist es vielmehr eine feierliche Ruhe und ein harmonisches Maß der Größe, welche uns nicht nur plötzlich oder kurzweilig ergreift, sondern welche uns andauernd in Atem zu halten vermag. Da man dies immer anerkennen mußte, andererseits aber auch das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Sittlichen nicht aufgeben wollte, so kam man zu der Deutung, das gesuchte Verhältnis lasse sich hier anspinnen, weil hier eine Größe und ein Maß des Gesetzes waltet, in denen man das Sittliche mit Evidenz erkennen und anzusprechen glauben möchte.

Wenn nun aber die Natur in ihrer Einfalt und in der abgeschlossenen Hoheit ihrer ruhigen Größe als Bild des Erhabenen erschien, man aber dennoch den Grund des Erhabenen in das Sittliche, und somit in den Menschen verlegte, von der Natur also ablenkte, so entstand daraus die andere Gefahr für die ästhetische Darstellung des Sittlichen, als ob das Erhabene nur in einem Überschwang und Übermaß der sittlichen Kräfte und ihres Ausdrucks bestände. Die Mäßigung, die Maßhaltung galt daher nicht als eine zureichende Darstellung des Erhabenen; sie erschien nur als eine Herabminderung der sittlichen Anforderungen, als eine Herablassung des sittlichen Niveaus auf das niedrige Mittelmaß.

Wenn diese Ansicht schon gefahrvoll ist für die Auffassung, wie auch für die pädagogische Behandlung des Sittlichen, so ist sie geradezu verhängnisvoll in ästhetischer Hinsicht. Und hier ist es gar nicht allein die Gefahr der Mystik und des religiösen Symbolismus, sondern nicht minder auch die des ästhetischen Gleichgewichts überhaupt, der Ruhe des Kunstwerks in seinen Grundmaßen, der Harmonie in dem System seiner Gegenbewegungen, welche durch jene Ansicht in Erschütterung gebracht werden.

Die uns leitende Ansicht führt uns auf einen andern Weg. Wenn das Erhabene ein ästhetischer Grundbegriff sein soll, so ist die erste Voraussetzung dafür, daß dieser als eine Modifikation des Schönen sich ermitteln lasse. Er muß ein Unterbegriff des Schönen werden; er darf demselben nicht koordiniert, er muß ihm subordiniert werden.

Die Subordination aber, das ist die zweite Voraussetzung, kann sich nur aus dem Verhältnis der Vormethoden, wie wir sie kurz nennen, zu einander ermitteln lassen. Erkenntnis und Sittlichkeit bleiben im Schönen wirksame Vorbedingungen, welche für das neue Gefühl in einem wirksamen Verhältnis verbleiben.

So kommen wir zu einer dritten Voraussetzung. Das Erhabene, als ein Unterbegriff, muß auf einem Verhältnis der beiden Bedingungen zu einander beruhen: es kann nicht von einer der beiden Bedingungen allein abhängen.

Dahingegen aber braucht dieses schwebende Verhältnis keineswegs als Ruhe und Abschluß gedacht zu werden, sondern es kann als Vollzug gedacht werden, und demgemäß kann der Ausschlag in diesem schwebenden Verhältnis bald nach der einen, bald nach der andern Bedingung hin erfolgen.

Wir können dies als die vierte Voraussetzung hier auszeichnen, welche aus der dritten, die das Verhältnis selbst bildet, sich notwendig ergibt. Wenn das Verhältnis nicht als Resultat, sondern als Vollzug gedacht werden muß, so kann es nicht als Gleichgewicht gedacht werden, mithin muß die Bewegung bald nach der einen, bald nach der andern Richtung hin ausschlagen.

Auch hier zeigt sich von neuem der Vorteil, den unsere Ansicht von den Methoden, als Bedingungen, ergibt. Beständen die Bedingungen nur in den Stoffen, so wäre es schwerer oder gar nur bildlich zu verstehen, daß die neue Methode auf der Fortwirkung der beiden ersten Inhalte beruht. Diese Inhalte sind aber selbst Methoden, die, als solche, immer in Wirksamkeit bleiben, die aber in dieser Wirksamkeit eine Gegenbewegung bilden müssen; und diese Gegenbewegung pendelt bald nach der einen, bald nach der andern Seite.

Bald nach der einen, bald nach der andern Seite; niemals ausschließlich nach der einen, oder der andern. Immer bleibt das Verhältnis bestehen; als Verhältnis aber kann es nur in Bewegung, in Gegenbewegung bestehen.

Bald nach der einen, bald nach der andern Seite; das ist nicht buchstäblich, und dann ungenau zu nehmen. Es braucht keineswegs, es darf keineswegs ein Wechsel in dem Ausschlag stattfinden. Es kann vielmehr dieser Ausschlag sich wiederholen, sich verstärken, und so den Schein einer Permanenz annehmen. Diese muß Schein bleiben; denn das Verhältnis fordert immer zugleich die Neigung auch nach der andern Richtung, mithin die beständige Mitwirkung der andern Bedingung. Aber die eine der beiden Richtungen kann überwiegen, kann ausschlaggebend werden.

Erscheint es bei solcher Sachlage zweckmäßig, daß das Erhabene, nunmehr nur als Unterbegriff gedacht, von der Präponderanz des Sittlichen hergeleitet werde, oder

sollte es vielleicht, als Modifikation des Schönen, von der Naturerkenntnis her sich besser ausrüsten lassen als von der sittlichen Erkenntnis? Welcher Ausschlag nach einer der beiden Richtungen, die beide sich erhalten müssen, ist geeigneter, das Erhabene zum Unterbegriff des Schönen zu machen?

6. Begründung des Erhabenen auf der Präponderanz der Vorbedingung der Naturerkenntnis.

Man bedenke, daß wir das Schöne nur als Aufgabe haben, daß wir seinen Inhalt erst durch diesen ersten Unterbegriff des Erhabenen zu gewinnen anfangen wollen. Liegt nun etwa das erste grundlegende Element des Kunstschaffens in der Sittlichkeit, oder in der Naturerkenntnis? Wenn unbezweifelbar in der Naturerkenntnis, so dürfen wir auch versuchen, das Erhabene, als das erste Moment des Schönen, auf der Naturerkenntnis zu gründen, und nicht, der bisherigen Annahme zufolge, auf der Sittlichkeit. Vorbehalten bleibt immer, daß es sich nicht etwa um eine Ausschließung des Sittlichen handeln kann, sondern allein um einen vorwiegenden Ausschlag nach der Richtung der Naturerkenntnis.

Bedenken wir zunächst den Vorteil, der daraus für die Kunst des Genies und für ihre Würdigung entsteht. Die großen Künstler sind es ja zu allermeist, die den Eindruck des Erhabenen hervorrufen. Ein Vorurteil ist es, dessen Entwurzelung uns angelegen sein muß, und aus unserer Analyse sich ergeben möchte, daß einzelne große Künstler, wie Raffael und Mozart, nicht sowohl das Erhabene als vielmehr das Schöne, sofern man es von dem Erhabenen unterscheidet, zur Darstellung brächten. Wir werden sehen, daß Beide nicht wären, was sie sind, wenn ihre Größe nicht in ihrer Erhabenheit ihr Fundament hätte.

Wie steht es aber um diejenigen Künstler, die man in eminenter Weise als die Künstler des Erhabenen feiert? Ist Michelangelo etwa erhaben wegen des gewaltigen Ernstes seiner sittlichen, seiner politischen Gesinnung, oder

etwa gar wegen seiner Nachgiebigkeit gegen die Zeitstimmung seines Mitbürgers Savonarola, oder gar gegenüber der Gegenströmung der katholischen Restauration gegen den Humanismus und die Reformation? Ist von diesen Momenten aus, so mächtig sie in Michelangelo wirken, vorzüglich und in methodischer Zweckmäßigkeit das Werk Michelangelos zu verstehen? Oder aber führt der gerade Weg zu ihm von Signorelli her? Wenn es dagegen feststeht, daß dieser Weg seiner Schule, der auf Piero della Francesca zurückführt, und der auf das Verhältnis zu Lionardo zugleich hinweist, der methodische Weg ist zu seinem Verständnis, so werden wir seine Erhabenheit aus seinem Verhältnis zur Naturerkenntnis herleiten müssen, aus seiner Beherrschung der Naturbedingungen für sein Schaffen, für sein Denken und sein Können.

Es ist nicht Willkür und Eigensinn, daß er ein Übermaß der Menschenkraft zu gestalten sucht, etwa ein Spiel mit den Schwierigkeiten, oder eine Vorliebe für das Monströse. Es ist vielmehr Maß in diesem Übermaß; es ist ein neues Grundmaß der Natur des Menschen, das ihn beseelt. Und in dieser Beseelung wirkt allerdings zugleich sein sittliches Grundmaß mit. Aber wäre das letztere der bestimmende Ausgang, und ginge nach ihm hin der Ausschlag in jedem Verhältnis der Grundbedingungen, so könnte dies den Irrtum bestärken, daß er ebenso sehr in dem Übermaß schwelge, wie er sittlich für einen dunkeln Rigorismus schwärme.

Auch die schwierige Grenzlinie, welche zwischen der hohen Kunst und dem Barock gemeinhin zu bestehen scheint, kann durch diese Bestimmung in Ordnung und Klarheit gebracht werden. Michelangelo macht nicht den Übergang zum Barock; denn was hierzu den Anschein gibt, ist vielmehr die Hinausführung der Erkenntnisbedingung bis zu einer Grenze, welche für eine Schranke genommen wird; bis zur unendlichen Erweiterung dieser Grenzen, welche daher für den Übergang ins Schrankenlose genommen wird. Es ist die Fassung der Erkenntnisbedingungen, als einer unendlichen Aufgabe, welche die Kunst Michelangelos auszeichnet.

So sehr er andererseits zugleich von den sittlichen Bedingungen der Kultur bewegt wird, so hätte seine Kunst nicht das Gepräge der Vollendung, nicht die Reife, Klarheit und ewige Gesundheit, wenn sein Streben und sein Können nicht doch immer nach der Richtung der Naturerkenntnis hin rege und festgehalten würde. Wenn anders nun aber Michelangelo obenan steht unter den Großen, deren Werke der systematischen Ästhetik als Faktum voranleuchten, so kann uns dieses hervorragende Beispiel die Weisung geben für die Charakteristik des Erhabenen; daß es auf dem Ausschlag nach der Richtung der Erkenntnis beruhe, und nicht ausschließlich, oder auch nur vorwiegend auf dem nach der Seite des Sittlichen.

Dem Vorurteil und dem Schein der Paradoxie in dieser Ansicht zu begegnen, erwägen wir sie noch an dem Beispiel Beethovens, der in der Musik dasselbe zweideutige Ansehen genießt, wie Michelangelo in der Plastik und in der Malerei. Michelangelo gilt nicht als der Darsteller des absolut Schönen, obwohl seine Pietà und so viele seiner heiligen Familien an der sixtinischen Decke die absolute Schönheit zu einer unübertroffenen Erscheinung bringen. Man tut ihm also offenbar Unrecht, weil man zwischen dem Schönen und dem Erhabenen eine Scheidewand zieht, und wenn man ihn vorzugsweise im Gebiete des Erhabenen unterbringt. Ebenso ergeht es auch Beethoven, den man in der Schönheit hinter Mozart stellt, — um ihn im Erhabenen Mozart übertreffen zu lassen.

Nun ist aber auch das Letztere ganz verkehrt. Denn gibt es wohl eine mächtigere Erhabenheit, als welche das zweite Finale des Don Juan zur Offenbarung bringt? Und daß man nur ja nicht meine, diese rühre vom dramatischen Inhalt her: es ist die Musik, als solche, welche die Wirkung hervorbringt. Es kann die ästhetische Klärung nicht fördern, wenn man die Erhabenheit der Musik von der Geistererscheinung des Komthurs herschreibt. Vielmehr ist es die Musik, welche der Komthur ertönen läßt, und zu welcher das Orchester die Begleitung gibt; in diesen Tönen allein, in dieser Zusammenwirkung des Orchesters zu dem Gesang des

Komthurs, liegt der Eindruck des Erhabenen; in der Musik begründet sich der ergreifende Eindruck, daß Töne aus einer andern Welt in das Diesseits hinüberklingen, als ob die Harmonie der Sphären hier zur Wirklichkeit würde.

Auch Mozart ist der Darsteller des Schönen, weil er der des Erhabenen ist. Und so muß es auch von Beethoven gelten: er kann nur dadurch Darsteller des Erhabenen sein, daß er der Darsteller des Schönen ist. Denn das Erhabene ist nichts anderes als ein Moment des Schönen, als das erste grundlegende Moment, mit dem wir das Schöne zu bestimmen suchen, sofern wir es als die vermittelnde Idee zwischen dem Selbst des reinen Gefühls und dem reinen Erzeugnis des Kunstwerks erkennen.

Gehen wir wieder auf Mozart zurück, so wissen wir, daß die Erhabenheit in der Komthurszene des zweiten Finale auf der unerhörten Kontrapunktik beruht, welche darin Ereignis wird. Noch deutlicher, weil historisch in seiner Wirksamkeit evident, zeigt sich dieser Grund der Erhabenheit in dem Gesang der geharnischten Männer in der Zauberflöte. Hier ist es unverkennbar der figurierte Choral, wie ihn Mozart von Bach her fortgebildet hat, auf dessen weltfremder Strenge und Tiefe die feierliche Erhabenheit beruht, welche den Grundzug der Zauberflöte bildet. Und dieser Fugensatz ist vielleicht als eines der entscheidenden Momente in der Entwicklung Beethovens zu betrachten; denn in ihm liegt der Fortschritt begründet, den die dritte Symphonie so weit über die zweite hinaus bildet. Der Bau des Fugenthemas im zweiten Satze der Eroica geht auf diesen figurierten Choral zurück. Die Figurierung ist es, welche die Erhabenheit begründet. Und so ist es durchweg bei Beethoven die gewaltige Kontrapunktik, in welcher seine spezifische Erhabenheit wurzelt.

Freilich türmen sich hier erhebliche Schwierigkeiten auf, über die wir nicht mitzusprechen haben. Aber so weit die systematische Ästhetik kompetent sein möchte, zur Orientierung über diese Fragen der musikalischen Technik beizutragen, kann auch dahin ein Versuch gewagt werden. Es

widerspricht der Ansicht von der Kunst, als der Kunst des Genies, wenn die Fugenkunst Beethovens geschulmeistert wird, als ob sie die freie Fuge vor der strengen begünstigte, während die Freiheit als die Kunst des Genies gewürdigt werden müßte. Vielleicht offenbart sich in dieser Freiheit, sofern sie die Form der Fuge wahrt, ohne sie in der Form der Schule durchzuführen, nichtsdestoweniger eine Strenge eigener Art, gemäß der Eigenart seines Genies.

Unzweifelhafter noch läßt sich vielleicht an einem andern Punkte dieser theoretische Grund der Erhabenheit Beethovens begründen. Wie man bei Michelangelo den Übergang zum Barock argwöhnt, so bei Beethoven den zum Impressionismus, wie ja schon Helmholtz an den Dissonanzen Beethovens Anstoß nahm. Hier aber sind es die einzelnen kleinen Motive, in denen das Thema zur Entfaltung gebracht wird. Man hält es für Impressionismus, daß das Thema in Taktteilchen zerschlagen wird, wie schon in der C-moll-Symphonie. Indessen beruht darauf, wie allbekannt, die Eigenart und mithin die Erhabenheit Beethovens. Entweder man muß sie als seine Größe fallen lassen, oder den Impressionismus. Oder aber, man müßte sagen, der Impressionismus sei der echte, reife Ausdruck der Erhabenheit.

Was die kleinen Taktteilchen selbst betrifft, welche als Motive gestaltet werden, so dürfen sie nicht an und für sich beurteilt werden, sondern vielmehr allein auf ihre Verarbeitung hin. Dann dürfte sich aber die Meinung vom Impressionismus erledigen, und die Erhabenheit um so evidenter, um so zwingender werden. Der Kleinheit der Motive entspricht in ihrer Verarbeitung eine grandiose Größe. Es ist, als ob Beethoven sich nicht begnügen konnte an den musikalischen Formen, wie der Durchführung, der Fuge, um seine Gestaltung zu tiefer einheitlicher Durchdringung bei vielseitiger Mannigfaltigkeit der Variation hinauszuführen.

Die Variation selbst, an sich schon ein Charakterzug seiner Erhabenheit, wie seiner Eigenart überhaupt, auch sie genügte ihm noch nicht; denn sie basiert doch immer schon

auf einem Thema, welches an sich Selbständigkeit und Ausführung besitzt. Ganz unerhört aber ist die Form, die er sich in der Grundlegung eines bloßen Taktteils, als eines Themas, erfand. Da es ihm so wunderbar gelang, das ganze Bauwerk eines symphonischen Satzes auf ein solches Molekül gleichsam zu gründen, und in diesem Bauwerk alle Mittel und Formen des musikalischen Satzes zu einer gesetzmäßigen, seiner Originalität gemäßen, Freiheit zu durchwirken, so vollzieht sich in dieser Beherrschung aller Formen, in dieser Durchdringung aller Verarbeitungsformen mit der zentralen Kraft des zu Grunde liegenden Taktteilchens ein Moment der Schönheit, welches die Erhabenheit bildet.

Der Bau besteht mithin nicht in der Auflösung in Taktteilchen, sondern in dem Aufbau mittels eines Taktteilchens, und in der Durchführung dieses einen Taktteilchens durch alle Terrassen und durch alle Kammern und Lichthöfe dieses Felsenbaus. Wenn der Impressionismus solche Einheitlichkeit in der Durchführung seiner Farbenflecken zu Stande bringt, dann hat auch er den Charakter der Erhabenheit. Immer ist es nicht die einzelne Impression, sondern die geistige Expression, Evolution und Kompression, welche den ästhetischen Charakter, den integrierenden Bestandteil des Schönen zu bestimmen hat.

Nun wissen wir aber, daß im Erhabenen die Erkenntnisbedingung nur die Präponderanz hat, nicht etwa aber die ausschließliche Richtung bildet. Diese theoretische Kraft, dieser durchdringende Geist in der ganzen Arbeit Beethovens ist unbezweifelbar mitbedingt durch die Tiefe und Reife seiner ganzen Natur, und somit durch die seiner Kulturgesinnung. Diese ist der Ausdruck für die sittliche Vorbedingung seines Schaffens. Und bei Beethoven tritt in dieser Hinsicht noch ein anderes charakteristisches Moment auf.

Niemand vielleicht war freier in seiner religiösen Gesinnung als er. Und niemand vielleicht erinnert in seiner Melodik so deutlich und so ergreifend an die Grundform des religiösen Ausdrucks, an das Gebet. Wir werden später bei der Lyrik sehen, in welcher ästhetischen Tiefe dieser

Anklang begründet ist. Man müßte die Mehrzahl seiner Adagio-Sätze in den Sonaten, den Quartetten, den Symphonien anführen, wenn man diesen Satz durch Beispiele erläutern wollte. Wie ist es nun aber zu verstehen, daß Beethoven seine Melodieform in einer solchen Weise ausspinnt, mithin ihr eine solche Entwicklung des harmonisch bedingten Inhalts verleiht, daß dadurch der Anklang an das Gebet entsteht? Kann es genügen, wenn man hierauf antworten wollte: Beethoven war eben von einer so innigen Religiosität beseelt? Wir wissen bereits, daß die Religiosität keine selbständige Form des Menschengeistes ist. Wir müßten in ihr also schon vielleicht auch das ästhetische Moment, nach dem wir fragen, als immanent und mitwirkend vermuten.

Übrigens aber waren wir schon darauf aufmerksam, daß Beethoven eine ganz hervorragend freie Religiosität besessen hat. Was könnte die Antwort also ferner auch bedeuten, wenn sie doch die weiteren Fragen hervorrufen müßte: und wie unterscheidet sich diese Religiosität Beethovens von derjenigen Bachs und von der Frömmigkeit Haydns? Es ist doch gewiß unbestreitbar, daß sie selbst von der letztern verschieden ist; und es ist doch gewiß unverkennbar, daß die innige Frömmigkeit Haydns verschieden ist von der tiefen, gewaltigen, innerlichen. dabei aber doch an einen dogmatischen Glaubensinhalt sich anschließenden, sich anklammernden Religiosität Bachs.

Man müßte also doch die Antwort dahin einschränken, daß man in der sittlichen Gesinnung Beethovens, in der Freiheit und Prometheischen Kraft seiner ethischen Kulturgesinnung die Quelle für die Gebetform seiner Melodie annehmen müßte. Dann aber entsteht wiederum die Schwierigkeit, welche bei mangelhafter Unterscheidung zwischen Vorbedingungen der Formen und der neuen Form unvermeidlich wird. Der Charakter des Gebetes, den seine Melodieform trägt, ist nur der Analogie nach als Gebet zu bezeichnen; er ist nur mit dem Gebete zu vergleichen. Das Gebet ist aber keine selbständige ästhetische Form; es kann daher nur als eine Vorbedingung mitwirken, insofern es selbst nur der Ausdruck der sittlichen Gesinnung ist; denn als

religiöser Ausdruck kann es nicht einmal als Vorbedingung des ästhetischen Schaffens angenommen werden, da ja dieser vielmehr in der sittlichen Form schon mitenthalten ist.

Wenn wir nun aber sehen, daß die Gebetform hier nur das Symptom eines reinen sittlichen Gedankenstandes, einer freien Gedankenhöhe ist, so werden wir, bei voller Anerkennung des Schwerpunktes, der dieser ethischen Kulturgesinnung beiwohnt, die Erhabenheit doch nicht schlechthin in der Symptomform des Gebetes erkennen dürfen. Vielmehr werden wir es unverkennbar wiederfinden in der geistigen Arbeit, in welcher sich das Ringen der Seele betätigt.

Das unterscheidet die ästhetische Reinheit in Bezug auf ihre sittliche Grundlage von dem Aufgehen des Bewußtseins in die religiöse Vertiefung: daß die erstere sich nicht an ihr Objekt hingibt, sich nicht derart in das Objekt versenkt, daß sie in ihm aufgehen, daß sie in ihm ihr Ziel erreichen, und sich selbst ihr Ende setzen möchte, sondern daß sie, über alle Mystik sich erhebend, immer nur ringt, nur ringen will, und kein Ziel diesem Ringen setzt, dieses Ringen selbst vielmehr als sein höchstes Ziel bekräftigt. Daher gibt es für das ästhetische Gebet kein anderes Mittel als die geistige Arbeit selbst, freilich auch sie nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel und Vorbedingung für den Selbstzweck der Kunst.

Beethoven scheint zu beten, weil er die Höhe der ethischen Gesinnung hat, welche auch im religiösen Kultus in großen Mustern ihre Prägung gefunden hat. Aber in der Tat, in der ästhetischen Tat betet er nicht, und kann er nicht beten: nicht einmal sittliche Gedanken kann er ausströmen, sondern nur sittliche Stoffelemente können als neue Saaten in ihm aufgehen. Was bei ihm an das Gebet gemahnt, das ist das Ringen seiner Seele im Ringen seines Geistes, im Ringen seiner theoretischen Arbeit, welche von seiner sittlichen Gesinnung den Anstoß und den Schwung empfangen hat. Wenn somit das Gebet ein Ausdruck seiner Erhabenheit ist, so beruht diese im letzten Grunde auf der Durchführung, auf der grandiosen Durchwirkung seiner thematischen Gedanken. Sein Kontrapunkt, seine

Variation, seine Durchführung sind es, welche den Charakter des Gebetes hervorrufen, welche seiner Schönheit das Moment der Erhabenheit verleihen.

Nicht daß die Schönheit durch die Erhabenheit eingeschränkt, oder gar beeinträchtigt würde. Was Schönheit sei, das wissen wir nicht anders, als daß wir sie als den Ausdruck für das Problem des reinen Gefühls, für das Problem der Verbindung des Selbst dieses reinen Gefühls mit dem Kunstwerk benennen. Was Schönheit sei, erfahren wir in erster Instanz durch das Erhabene. Das Erhabene ist das erste integrierende Moment des Schönen.

Die Vermischung von Ästhetik und Religion ist so verwirrend, daß man sich gar nicht genug darin tun kann den Unterschied klarzustellen. Nach der herrschenden religiösen Denkweise würde man sagen, Beethoven strebe in seiner erhabenen Kunstform nach dem Unendlichen, er bezeuge mithin die Abhängigkeit des Endlichen vom Unendlichen in diesem Hinstreben zu ihm; und das Gebet seiner Melodieform stammele diese Abhängigkeit. Macht man sich dagegen die Unselbständigkeit des religiösen Bewußtseins klar, und zwar nicht allein in Bezug auf die Sittlichkeit, sondern nicht minder auch auf das ästhetische Gefühl, so stellt sich dieses Ringen in ganz anderer Bedeutung dar.

Es vollzieht sich in einer theoretischen Arbeit, Anstrengung, Kraftleistung, die sich zu einer schier unendlichen Höhe steigert und aufschwingt. Das Endliche bescheidet sich nicht, ein Endliches zu bleiben, sondern es unterfängt sich, die Distanz vom Unendlichen zu überwinden. Die Beschränktheit des Endlichen wird abgestreift, die Erhebung zum Unendlichen hin wird angestrebt. Das Unendliche soll nicht ein Fremdes, Auswärtiges bleiben. Mag es immerhin ein Jenseitiges sein und bleiben müssen, darauf kommt es nicht an, wenn es nur nicht ein Auswärtiges, Heterogenes sein muß.

Ist es nun aber Anmaßung und Überhebung, die sich in dieser ästhetischen Erhabenheit ausführt? Das kann nicht richtig sein, denn die Überhebung widerspricht dem Sitten-

gesetz, dieses aber ist die unerläßliche stoffliche und methodische Voraussetzung der ästhetischen Reinheit. Der erhabene Aufschwung zum Unendlichen ist keineswegs Überhebung; sonst wäre mit der Erhebung auch die Erhabenheit vielmehr Überhebung. Der ästhetische Aufschwung zum Unendlichen ist nichts anderes als die reine Liebe zur Natur des Menschen, die selber unendlich ist in ihrer Vervollkommnungsfähigkeit, in ihrer unendlichen Entwicklung, nicht allein in den biologischen Wandlungen, sondern nicht minder auch in dem unendlichen Gange der Geschichte, welche in der Geschichte der Völker die Geschichte der Menschheit unendlich macht. Das reine Kunstschaffen ist immer nur die unendliche Sehnsucht nach dem Unendlichen der Menschheit in der Natur des Menschen, und dazu gehört ihre Geschichte.

Der ästhetische Schwung zum Unendlichen ist daher nicht Überhebung, sondern wie alle reine Liebe, vielmehr die tiefste innigste Bescheidenheit. Denn nur die wahre Bescheidenheit kann jenen gewaltigen Fleiß beflügeln, welcher die Gunst des Augenblicks im Laufe der Horen langsam und emsig bestätigen muß. Nur die wahrhafte Bescheidenheit des Künstlers kann die unverdrossene Arbeitskraft stählen, in welcher jener Aufschwung zum Unendlichen allein andauern und Bestand gewinnen kann.

7. Das Problem des andern Moments und die Ergänzung der Disposition der Vorbedingungen.

Jetzt entsteht nun aber eine große Frage. Das Erhabene ist doch nur das erste Moment des Schönen, die erste Unterart unter dem Oberbegriffe des Schönen. Wenn nun aber das Erhabene alle Vorbedingungen der Erkenntnis auf sich nimmt, mit der theoretischen Arbeit zugleich die sittliche Gesinnung, die sittliche Erkenntnis also innerlichst verbindet, was kann dann noch für einen andern Unterbegriff, der doch gefordert werden muß, übrig

bleiben? Wie kann es zu denken sein, daß, wenngleich auch bei dem andern Unterbegriffe die Erkenntnisbedingung nicht unterdrückt werden darf, die sittliche Bedingung aber derart den Ausschlag geben soll, daß sie durch diesen Ausschlag ein neues Moment zu erzeugen vermöge?

Man wird doch diesen Ausschlag nicht dahin verstehen dürfen, daß etwa die sittliche Richtung in ähnlicher Weise vertieft und verfestigt und gesteigert würde in ihrem Schwunge, wie dies in der theoretischen Richtung geschehen muß. Im Theoretischen kann es keine Übersteigerung geben, im Moralischen dagegen ist das Übermaß, das Übernehmen des Maßes nicht ohne Beispiel. Aber eine solche an sich schon moralische Abnormität könnte nicht zur reinen Vorbedingung des reinen Gefühls passen.

Übrigens kann es nicht ausdrücklich genug ausgesprochen werden, daß eine Herabminderung der Erkenntnisbedingung für kein Moment des Schönen, für keinen seiner Unterbegriffe zugestanden werden kann. Wenn also der Ausschlag nicht in dem sittlichen Übermaß erfolgen kann, so darf er ebensowenig ersetzt werden durch ein theoretisches Untermaß. Das gesuchte neue Moment darf nicht an geistiger Kraft, nicht an Bewältigung der Erkenntnisbedingungen hinter dem Erhabenen zurückstehen.

Die Frage steigert sich also. Nicht allein der neue Unterbegriff erscheint fragwürdig schon als Problem, sondern auch das Kriterium des Ausschlags nach der einen oder der andern Richtung scheint hinfällig zu werden, wenn wir jetzt sehen, daß jeder Unterbegriff des Schönen nach beiden Richtungen hin sich bewegen muß, nicht allein etwa in die Bewegung einsetzen, sondern sie mit aller Bestimmtheit durchführen muß: was bedeutet dann aber der Ausschlag, das Überwiegen, sofern es als ein brauchbarer Maßstab, als ein sicheres Kennzeichen für einen neuen Unterbegriff gedacht und gewertet wird?

Unsere Dispositionen über die Vorbedingungen, welche die beiden dem ästhetischen Ge-

fühl voraufgehenden Bewußtseinsarten zu bilden haben, bedürfen der Ergänzung, insbesondere auch mit Bezug auf die Methoden, welche als Vorbedingungen geltend gemacht werden. Erst durch diese Ergänzung werden wir dahin kommen, das neue Bewußtsein, als eine neue Methode, von den Methoden der Vorbedingungen genau und klar und sicher zu unterscheiden.

Bei der Musik wird man darüber hinweggetäuscht, daß alle geistige Arbeit in ihr doch nur Vorarbeit ist; denn sie hat, als Kunst, ihre Wissenschaft in sich selbst; diese ist ihr immanent. Das ist vielleicht ihr am sichersten eigentümlicher Vorzug, durch den sie alle Künste, und auch die Poesie übertrifft, die doch auch ihre spezifische Gesetzlichkeit in sich trägt. Die Musik übertrifft jedoch auch die Poesie in dieser Immanenz, und zwar in dem Grade, in welchem der Kontrapunkt über der Metrik steht. In den bildenden Künsten dagegen liegen die Erkenntnismethoden ja vollständig außerhalb; nur als Technik werden sie spezifisch gemacht für das ästhetische Schaffen. Aber die Technik bildet an sich wiederum ein schwieriges Problem; ihr Unterschied von der theoretischen Technik überhaupt ist nur durch das Machtwort der ästhetischen Theorie, welches das Genie bildet, zu kennzeichnen; eine Bestimmung und eine Abgrenzung wird aber durch diesen Grenzbegriff der Theorie nicht herbeigeführt.

Warum ist Michelangelo mehr als ein Tausendkünstler? Wodurch unterscheidet sich seine Erhabenheit von dem Barock seiner Nachahmer? Warum ist der späte Beethoven kein Kronzeuge für den Impressionismus? Wir können für diese Fragen auch im Zusammenhange mit der jetzt uns vorliegenden Frage eine neue Antwort finden. Wir fragen jetzt nach dem Grunde des Unterschiedes zwischen der Technik des Genies, als der reinen ästhetischen Technik, von der Technik der theoretischen Vorbedingung. Beide Arten von Technik muß man unterscheiden. Die eine ist nur Vorbedingung, die andere erst ist die reine Erzeugung des ästhetischen Gefühls.

Besonders der späte Beethoven leidet unter dem Vorurteil, welches freilich nur die Folge des ästhetischen Nichtverstehens, der reproduktiven Unzulänglichkeit ist: daß man die schwierige, gewaltige Form nicht für den reinen Selbstzweck des Gefühls hält, sondern nur für das Werk seiner titanischen Technik. Hier nimmt man die Technik im Sinne der theoretischen Arbeit und des theoretischen Könnens, also nur als Vorbedingung. Nimmt man sie dagegen als das Erzeugnis und Zeugnis der Individualität und Originalität des Genies, so ist sie vielmehr das reine Objekt, das Kunstwerk selbst, dem keine Innerlichkeit mehr abgehen, an dem keine mehr vermißt werden kann, dem auch keine mehr zuwachsen kann, es sei denn in der Korrelation zum Subjekt des Selbst, in welcher schließlich alles reine Gefühl und aller reine höchste Inhalt desselben sich vollziehen muß. Die Technik bleibt mithin die letzte und tiefste Quelle für das Genie und für sein Werk. Sie geht nicht auf in der Tradition der musikalischen Theorie; sie ist das Erzeugnis und das Zeugnis der Persönlichkeit des Genies.

Wenn wir nunmehr vom Gesichtspunkte dieses Begriffs der Technik aus an die Ergänzung unserer Dispositionen herantreten, so müssen wir zunächst für die Vorbedingung der beiden Methoden einen Vorbehalt machen. Er ist besonders notwendig mit Rücksicht auf die Vorbedingung der Erkenntnis. Die Steigerung der Erkenntnisbedingung darf nicht das absolute Ziel der ästhetischen Darstellung bleiben. Sie muß auf einen Abschluß hinführen.

Muß sie auch auf einen Abschluß hingeführt werden? Muß sie zu einem solchen Abschluß bewußt und absichtlich hinstreben? Muß das ästhetische Schaffen von der bewußten Absicht geleitet werden, auf einen solchen Abschluß zu kommen, an ihm Halt, in ihm Ruhe zu finden? Das ist eine andere Frage. Jetzt steht nur zu beachten, daß alle höchste Steigerung doch einen Abschluß finden muß, wenngleich sie ihn nicht suchen mag.

Vielleicht bildet dagegen die andere Frage den Punkt, an dem wir das neue Moment finden können. Jetzt handelt es sich zunächst aber nur darum, daß alle Steigerung der Erkenntnis

ihren Abschluß haben muß. Denn die Reinheit des Gefühls hat sich zu bewähren in der Erzeugung des reinen Inhalts. Der Inhalt aber muß eine Art von Abschluß sein; er kann nicht schlechthin in der Bewegung selbst schweben bleiben, noch etwa in einer abgebrochenen Bewegung Bestand gewinnen. Die Reinheit ist Erzeugung. Erzeugung ist Erzeugung des Inhalts. In dem Inhalt muß die Bewegung zu einem Stillstand kommen.

8. Die Fiktion des Abschlusses der theoretischen Arbeit.

Jetzt erst können wir auf die andere Frage eingehen. Der Abschluß muß gefunden werden: muß er auch gesucht werden? Die Bedingung der geistigen Arbeit könnte gegen ein solches Suchen sprechen; denn die geistige Arbeit muß rastlos und unendlich sein. Indessen aber fordert doch der Inhalt einen Abschluß. Mithin muß in dieser Hinsicht der Abschluß auch gesucht werden können, unbeschadet der unendlichen Steigerung in der theoretischen Vorbedingung. Es ergibt sich sonach als zulässig die Fiktion des Abschlusses.

Wenn jedoch die Fiktion methodische Bedeutung hat, nicht also mit einer sich einschleichenden Illusion verwechselt werden darf, so kann es nicht genügen, daß der Abschluß, des geschlossenen Inhalts wegen, gedacht werden kann: die methodische Fiktion setzt seine Möglichkeit in ein ästhetisches Recht, in eine Befugnis für die Vermittlung des Selbst an das Kunstwerk. Die Fiktion bedeutet eine nähere Bestimmung für die Vorbedingung der Erkenntnis. Sie darf nicht ausschließlich als ein unendlicher Prozeß gedacht werden, weil dieser für die Erkenntnis selbst unendlich gedacht werden muß. Hier steht die Erkenntnis nicht für sich selbst, sondern nur als Vorbedingung für das reine Gefühl. Und während diese Vorbedingung beim Erhabenen erfüllt wird, indem sie als die Aufgabe eines unendlichen Prozesses gedacht wird, so eröffnet sich jetzt die Möglichkeit eines neuen Unterbegriffs aus diesem neuen Gesichtspunkte für die Vorbedingung

der Erkenntnis: daß sie nicht als Prozeß, nicht als Bewegung schlechthin, sondern als Abschluß derselben gedacht wird. Der Abschluß ist somit eine motivierte Fiktion; er vollendet erst den Begriff der Vorbedingung der Erkenntnis. Die Erkenntnis darf nicht nur als unendlicher Prozeß gedacht werden, sofern sie nicht für sich steht, sondern Vorbedingung für eine Bewußtseinsart ist.

Ist aber der unendliche Prozeß nur eine Fiktion, so bedarf diese der Ergänzung durch die Fiktion des Abschlusses. Der Prozeß muß zu einem Ende kommen, und auf dieses Ende muß er vorbereitet sein, und darauf abzielen. Der Abschluß ist somit ein unvermeidlicher Zielgedanke, welcher dem Prozesse selbst Fassung und Halt geben muß. Ohne solche Fassung würde die unendliche Bewegung nicht den Begriff des Erhabenen erreichen; sie würde in Schwulst und leidenschaftlichem Sturm sich verzehren, was hinwiederum der Erkenntnis widerspricht, die hier in ihrer Bedingung, als Vorbedingung, zur Verwendung kommen soll. Ohnehin fordert die Darstellung überhaupt, auf Grund der technischen Formen, eine solche Fassung und einen Abschluß.

Im Grunde kommt diese ganze Unterscheidung schon auf den Doppelsinn hinaus, der in dem Grundbegriffe des Kunstwerkes, als Vollendung, liegt. Die Vollendung ist das Gepräge des Werkes der hohen Kunst. Kann sie aber abgeschlossen sein? Dagegen spricht schon die Geschichte der Kunst. Das Gepräge bedeutet die Tendenz zur Vollendung. Genügt diese aber allein schon? Muß die Vollendung nicht eine Stufe erreichen, welche dem Kunstwerke den abgeschlossenen Eigenwert der absoluten Individualität verleiht? So steht es unzweifelhaft. Schon von hier aus aber kann man die Berechtigung der beiden Fiktionen feststellen.

Die Tendenz zur Vollendung kann sich einmal so vollziehen, daß nur das Ringen der Arbeit zur Darstellung kommen soll, nur der Kampf der technischen Kräfte, während der Schein der Auflösung vermieden und abgewehrt wird. Schrankenlos durchgeführt kann diese Abwehr freilich nicht werden; denn das Erhabene ist ein Unterbegriff des Schönen,

und das Schöne vermittelt die Korrelation zwischen dem Kunstwerk und dem Selbst. Würde nun das Kunstwerk selbst diese bloße Tendenz zur Vollendung, diesen unendlichen Prozeß der geistigen Arbeit vertragen, so würde das Selbst dabei nicht bestehen können, und so würde das reine Gefühl nicht zustande kommen. Daher muß das Erhabene in aller seiner geistigen Arbeit, in allem seinem rastlosen Kampfe doch immer den Strahl des Friedens hereinleuchten lassen. Dieser Widerschein des Abschlusses darf niemals im Erhabenen fehlen. Der Schein wird abgewehrt, aber der Widerschein entsteht von selbst, er kann nicht abgewendet und nicht umgangen werden; er stellt sich notwendig ein, weil er ein Moment des Selbst ist, welches den reflexiven Gipfel der Korrelation bildet, welches die reflexive Quelle und die Mündung des reinen Gefühls ist.

So kann sich sogar das Erhabene nicht aller Mitwirkung des Abschlusses erwehren. Nun ist aber auch der andere Weg durch den Begriff der Vollendung vorgezeichnet. Freilich darf sie nicht in der bloßen Tendenz sich erschöpfen, weder im Schwulst der Arbeit, noch auch etwa in einem sich Genügen in der Arbeit, in ihrer maßvollen Haushaltung. Dabei würde der Vollendung entsagt. Aber wenn doch einmal ohnehin mit dem Inhalt die Arbeit selbst einen Abschluß unumgänglich macht, warum nicht die Arbeit bewußterweise auf den Abschluß hinlenken? nicht als die Tugend aus der Not, sondern als einen Segen der Arbeit; nicht aus Furcht vor den endlosen Mühen der Arbeit, nicht im Verzagen über die eigene Kraft, sondern vielmehr aus dem Bewußtsein einer höchsten Souveränität heraus? Diese Souveränität braucht nicht der des Erhabenen durchaus überlegen zu sein; das ist damit gar nicht gesagt und nicht gefordert. Eine solche Konsequenz würde nur die Unklarheit an diesem wichtigen Scheidewege fördern. Auch wenn der Prozeß als ein unendlicher verfolgt wird, vermag sich das Selbst in ihm aufzubauen und aufzurichten.

Aber es steht dem Selbst noch ein anderer Weg offen, und es ist nur die Disposition dem unendlichen Prozesse gegenüber, welche die Sachlage ändert, und damit auch die

persönliche Differenz des Genies. Der unendliche Prozeß bleibt in der ganzen Schwere seiner Aufgabe bestehen; er wird nicht vermindert und nicht abgeschwächt. Aber während im Erhabenen der Abschluß, der sich doch nicht ausschalten läßt, immer zurückgedrängt und ignoriert wird, so wird er hier als der nicht nur unvermeidliche, sondern als der gesuchte, erstrebte Gewinn und Inhalt von vornherein und die ganze Arbeit hindurch ihr zum Ziel gesetzt. Vollendung darf nicht lediglich Tendenz nur sein; und was hülfe die falsche Bescheidenheit, dem Inhalt nur den Wert des Strebens aufzudrücken, während das Kunstwerk doch die absolute Darstellung fordert?

Diese absolute Forderung erhebt ja nicht allein die Kunst des Genies, als die des Individuums; sie wird auch von der andern Seite der Korrelation von Subjekt und Objekt, von dem Objekt des Kunstwerkes mit aller Bestimmtheit erwogen. Da ist keine Demut am Platze; die Vorbedingung der Erkenntnis schon steckt der Arbeit dieses Ziel, sich im Abschluß zu erfüllen. Es liegt nicht nur ein sittlicher Vorwurf in dem Beiwort des Titanischen, mit dem man das Erhabene zu bezeichnen pflegt; es liegt darin auch ein gewisses ästhetisches Verdikt. Die Titanen werden vom Olymp herabgestürzt; das Genie aber soll nicht bloß himmelwärts streben müssen, sondern im Kunstwerk den Himmel erobern. So läßt es sich schon aus dem Begriffe der Vollendung verstehen, daß das Genie auch den andern Weg gehen kann, die Vollendung als erreicht darzustellen, nur in der Arbeit erreichbar, aber im Ziel der Arbeit erreicht.

B. Der Humor.

Zum Verständnis des zweiten Unterbegriffs im Schönen ist zunächst erforderlich, daß der Begriff des Unterbegriffs streng gefaßt werde. Was wir als Humor erkennen wollen, ist ebenso nur ein Moment des Schönen, wie dies auch nur das Erhabene ist. Mithin kann kein Kunstwerk in keiner Kunst eine ausschließliche Darstellung des Humors sein. Es gibt nicht

Sonderwerke des Humors. Daran darf uns die Tatsache nicht irremachen, daß besonders in der englischen Literatur Werke, denen eine gewisse Klassizität zuzuerkennen ist, wie Lawrence Sternes Tristram Shandy, nach der herrschenden Auffassung als Werke des Humors bezeichnet werden. Nur als einen Unterbegriff des Schönen suchen wir hier den Humor zu bestimmen, nicht aber als eine selbständige erschöpfende Darstellung des Schönen. Wenn eine solche Ansicht überhaupt zutreffend wäre, so würde sie dem Begriffe nicht entsprechen können, den wir vom Humor begründen wollen, sofern wir ihn als einen Unterbegriff des Schönen fassen.

Der andere Weg soll, wie wir ihn vorgezeichnet haben, dahin gehen, daß die unendliche Arbeit als unter dem Zeichen des Abschlusses geleistet, daß der Kampf im Sieg und im Frieden beschlossen sei. Das Erhabene haben wir auch in der Form des Gebetes erwogen. Hier wird das Gebet gleichsam zum Dankgebet; denn der Sieg schwebt über allem Kampfe, er strahlt durch alles Ringen hindurch. Das Gebet enthält aber immer den Anklang an die Sehnsucht. Der neue Weg erhebt sich auch über sie, die doch immer noch Schmerz und Entsagung ist. Er führt oberhalb aller Resignation einen Pfad der Ruhe und des Friedens; denn die unendliche Arbeit gilt auf ihm wie als erreicht; nicht als Arbeit abgetan, aber als Mühe, Mühsal überwunden; das unendliche Ziel ist erklommen; wir ruhen in seinem Schatten.

Das Erhabene ist uns bestimmbar geworden gemäß dem Ausschlag der beiden Vorbedingungen nach der Richtung der Erkenntnis. Der Ausschlag durfte nicht verstanden werden als ein absoluter, andauernder, sondern nur die Richtung dahin ist überwiegend; sonst aber bleibt die Bedingung der Sittlichkeit in voller Mitwirkung. So wird auch für den neuen Weg der Ausschlag zu verstehen sein, der nach der Richtung der Sittlichkeit hier versucht wird. Die Methode der Sittlichkeit soll sich hier nach dem Gesichtspunkte orientieren, daß der unendliche Prozeß der geistigen Arbeit als abgeschlossen gelte. Man wird nicht fragen, ob das Sittlichkeit sei; denn es handelt sich hier nicht um die Sittlichkeit selbst, mithin auch

nicht lediglich um ihre Methode ihrer selbst willen, sondern nur als Vorbedingung des reinen Gefühls. Ein Moment des Schönen ist es, darf es sein, die Fiktion des Abschlusses zu vertreten. Und der Abschluß ist als ein Frieden, mithin als ein Ziel der Sittlichkeit zu denken. Dahin geht der andere Ausschlag.

9. Eine neue Bedeutung der Natur in der Kunst.

Eine andere Frage aber muß sich hier auftun. Die Erkenntnis hat zu ihrem idealen Inhalte die Natur, wie der Wille die Sittlichkeit. Wenn daher das Erhabene auf dem vorwiegenden Ausschlag nach der Erkenntnis beruht, so wird ihm eine ausschlaggebende Beziehung zur Natur eingeräumt. Dies ist nun zwar gar nicht unzutreffend, wie es auch für Beethoven sehr charakteristisch ist; dennoch aber scheint der neue Weg dadurch nicht nur eingeschränkt, sondern auch desorientiert zu werden, wenn er der Natur entrückt wird. Ohnehin würde dadurch auch das Doppelverhältnis von Erkenntnis und Natur, und von Willen und Sittlichkeit in schiefe Lage kommen; denn die Sittlichkeit ist hier nur Vorbedingung, und Vorbedingung muß auch die Natur bleiben. Besonders aber scheint diese Beziehung die bestimmende, wenn es sich um den Abschluß, also um den Frieden im Kampfe handelt, wenn die Sittlichkeit nicht als Ringen, sondern als Frieden zum Ziel wird. Dieser Ausschlag nach der Richtung der Sittlichkeit muß zugleich den nach der Natur bedeuten, mag immerhin die Natur dabei nicht sowohl als Objekt der Erkenntnis, denn als ein Gleichnis der Sittlichkeit betrachtet werden.

Hier kommen wir auf das Problem der Natur in der Kunst. Das ist nicht der eigentliche Sinn der Natur für die Kunst, daß die Natur das Objekt der Erkenntnis ist; in diesem Sinne ist sie nur Stoff, nicht Inhalt. Wenn dagegen die Sittlichkeit, an sich auch nur Stoff für die Kunst, unter dem Zeichen des Abschlusses und des Friedens in den Gesichtskreis der Kunst tritt, dann ist sie nicht nur Stoff, dann will sie als Inhalt gelten, als der Ausdruck eines

ästhetischen Inhalts. Dann wird die Natur zu einem Erzeugnis der Kunst, zu einem Objekt des reinen Gefühls, zu einem Glied in der Korrelation zwischen dem Selbst und dem Kunstwerk

In dieser neuen, der ästhetischen Bedeutung tritt die Natur in diesem neuen Wege auf. Sie bleibt daher hier nicht das Objekt der Erkenntnis; sie wird auch nicht nur ein Gleichnis; sie wird ein Erzeugnis der Kunst kraft der reinen Erzeugung des Gefühls. Diese neue Erzeugungsweise besteht zunächst freilich auf einer Durchdringung der beiden Vormethoden, aber sie geht in ihnen nicht auf. Die Methode der Erkenntnis durchdringt sich mit der Methode des reinen Willens, und es scheint dabei eine Verwandlung beider ineinander sich zu vollziehen. Die Natur ist zwar noch dieselbe, wie bei der Erkenntnis, aber ihr Inhalt hat eine andere Bedeutung angenommen. Was in der Erkenntnis die Festigkeit, die Beharrung, die in sich gegründete Begebenheit bedeutet, das bedeutet jetzt die Einfalt, die Ruhe, den Einklang, das Genügen in sich und die Befriedigung. Und so nimmt der Abschluß, unter dessen Zeichen die Arbeit sich vollzieht, den Nimbus der Weihe an. Das ist freilich die Wirkung vom Ausschlag nach der Sittlichkeit, aber dies ist darum doch nicht Ablenkung oder gar Ablösung von der Natur; denn diese hat jetzt eine Verwandlung erfahren; sie ist nicht mehr das Korrelat der Erkenntnis und des unendlichen Prozesses derselben, sondern das Bild seines Abschlusses, des Friedens und des Sieges von aller und über alle Anstrengung. Die Gefahr menschlicher Erschöpfung ist überstanden; eine Sicherheit der Kraft ist erlangt in der Erledigung aller Anstrengung, in der Ausgleichung des Widerstreits zwischen Natur und Sittlichkeit.

Ein anderer Irrtum ist hier fernzuhalten. Wenn wir den Ausschlag nach der Sittlichkeit mit dem nach der Natur, wenngleich in einer neuen Bedeutung derselben, zu vereinbaren suchen, so kann der Humor leicht mit dem Naiven verwechselt werden. Dies muß ein Irrtum sein; denn der Humor ist nur ein Unterbegriff des Schönen; das Naive aber ist zwar ein Unterbegriff der Poesie, aber es soll ein erschöpfendes Moment für den Gattungsbegriff der Poesie

sein. Der Dichter kann Beides sein, und in Beiden ganz sein: er ist aber nach Schiller entweder Natur, oder er sucht Natur. Wenn er vielleicht sogar auch auf dem zweiten Wege selbständig den Begriff der Dichtung erfüllen kann, so gilt dies ohne Einschränkung von dem ersten Wege. Diese Bedeutung haben die Wege hier aber nicht. Wie wir schon erwogen haben, daß es nicht Sonderwerke des Humors geben kann, so kann auch die Natur nicht zu einem ausschließlichen Objekte des Humors werden. Der Humor darf nicht mit dem Idyll verwechselt werden. Die Ruhe und der Friede sind hier immer an den Vollzug der Arbeit gebunden; nur ist der Schein über die Arbeit gebreitet, als ob ihr Segen schon eingeheimst wäre. So wird die Natur zum Symbol dieses Segens und dieses Friedens. Sie ist jetzt nicht mehr die wohlgegründete Erde unter dem Gesichtspunkte des Grundgesetzes der Beharrung, sondern sie, die sonst allein das Wesen und das Sein auszumachen hat, wird jetzt zum Abglanz und zum Widerschein eines andern Seins, einer andern Beharrung, nämlich der des Abschlusses der geistigen Arbeit. So wird sie zum Schein des Friedens, weil die Mühsal der Arbeit, der Fleiß, der Eifer des Ringens aufgehoben ist in das Gefühl des Gelingens. Dieses Gelingen ist ein Ingrediens des reinen Gefühls. Die Reinheit des Gefühls kann nicht zusammenfallen mit der Bitterkeit des Ringens und etwa des Entsagens; es muß ihr beigemischt sein die Ahnung, die Gewißheit der Ahnung eines Gelingens, eines Genügens — einer Vollendung.

Das ist die Natur im Humor. Es ist die Natur des Menschen, welche immer für die Kunst der Horizont der Natur sein muß. Daher ist die Natur gar nicht schlechthin das Korrelat der Erkenntnis, sondern, als Natur des Menschen, von vornherein in die Doppelheit der Vorbedingungen versetzt. Die Natur des Menschen gehört ebenso der Sittlichkeit an, wie der Erkenntnis. Und so muß auch die Natur überhaupt, für das reine Gefühl aus der Natur des Menschen entspringend, nicht ausschließlich der Erkenntnis zugewiesen bleiben, nicht dem unendlichen Prozeß, nicht dem Erhabenen allein; auch im

Sittlichen wird ihr eine Heimat gegründet, vom reinen Gefühle entdeckt. Das ist der Gewinn, den die Natur erwirbt bei dieser Umwandlung ihres Begriffs, welche das reine Gefühl bewirkt. Die Natur bedeutet den Abschluß, den Frieden; sie ist das Feldzeichen des Humors.

An der Verwandlung des Begriffs der Natur, von dem Objekt der Erkenntnis in das Objekt der Sittlichkeit, vereinigen sich mithin die beiden Momente des Schönen. Wir werden später zu erörtern haben, daß diese Vereinigung zu einer allgemeinen Aufgabe des Schönen wird. Jetzt genügt es, diese Vereinigung am Begriffe der Natur als eine Konsequenz davon zu erkennen, daß der ursprüngliche Begriff der ästhetischen Natur die Natur des Menschen, genauer noch der Mensch der Natur ist. Nicht also die Natur in ihrem universellen Umfang, nicht die Natur der Erkenntnis ist die ästhetische Natur; sie ist nur Vorbedingung; das Korrelat des Selbst im reinen Gefühle ist der Mensch in seiner Natur; er spiegelt sich im Kunstwerk. Aber freilich ist und bleibt der Mensch ein Teil der Natur, und mehr als dies, ein Repräsentant der Natur. So bleibt immer das engere Verhältnis zwischen dem Menschen und der Natur, durch seine Natur mit der allgemeinen Natur, als Korrelation bestehen. Daraus aber ergeben sich noch engere Beziehungen zu dieser qualifizierten Natur, als sie im Erhabenen zur Ausbildung kommen.

10. Die beiden Grenzen der Natur des Menschen.

Die Natur des Menschen hat eine obere und eine untere Grenze. Die obere wird von den Göttern und dem Göttlichen eingenommen, die untere von den Tieren und von dem Animalischen im Menschen selbst. Die Kollision an den Grenzen steigert sich nun aber noch dadurch, daß die Grenzlinien selbst ineinander übergleiten. Das Göttliche tritt nicht allein in den Menschen ein, dem ebenso auch das Tierische zugehört,

sondern *das Göttliche und das Tierische gehen selbst eine Verbindung ein.* Daher bleibt das Tierische nicht ein Unternatürliches für den Menschen, sondern es wird auch zu einem Übernatürlichen. Der Kreis der Götter wird nicht in den Olymp eingeschlossen; Götter niederen Grades bilden eine Vermittlung mit den Naturkräften, die sich immer mehr in den *Dämonen* und Genien spezialisieren. Kann man in diesen Halbgöttern einen Niedergang vom Olymp zur Erde erkennen, so erfolgt andererseits ein Aufstieg durch die *Heroen*, in denen sich die Ahnengeschlechter Unsterblichkeit und Präexistenz, also Göttlichkeit beilegen. Diese Genealogie des Menschen liegt nach dem Gebiet des *Erhabenen* hin.

Dagegen ersteht nun dem Humor sein weites großes Gebiet an dem Abstieg des Göttlichen in die *Tierwelt*, und durch die Verwandtschaft des Menschen mit ihr nach seiner animalen Natur. Zunächst ist es wohl ein *Grauen*, das den Menschen bei dem Gewahren seiner Verwandtschaft mit dem Tiere überkommt, das sich zum Abscheu steigern kann; aber alsbald tritt die Furcht und die Ehrfurcht an dessen Stelle. Denn das Gewaltige zwingt immer Achtung und Ehrerbietung ab. *So werden die Tiere als Götter begreiflich;* wieviel mehr muß das Dämonische in ihnen alle Auffälligkeit verlieren. Ist aber einmal die göttliche Natur im Tiere zur Anerkennung gekommen, so wird auch von dieser obern Grenze aus die Beziehung zum Menschen weiter geführt. So erweckt das Tier Rührung und *Sympathie*, und zwar nicht allein wegen der Anfangsgründe des Sittlichen, welche sein Bewußtsein darbietet, sondern wegen der bloßen *Verwandtschaft mit dem Menschen*, welche in den Zügen und in dem Geberdenspiel des Tiergesichts, gleichsam als Rudimenten des Menschen, zum Vorschein kommt.

Indessen ist doch eigentlich der Kontrast zu groß und zu augenfällig und das menschliche Selbstbewußtsein zu tief verletzend, als daß die Liebe zu den Tieren als ein sozialer Zug im Menschenherzen betrachtet werden könnte. Auch der Instinkt, den das menschliche Bewußtsein von entwicklungs-

geschichtlicher Einsicht besitzt, dürfte hierfür nicht ausreichen. Auch hier ist es eine Ursprünglichkeit des ästhetischen Gefühls, welche diese allgemeine soziale Erscheinung einer gleichsam erweiterten menschlichen Nächstenliebe zur Auswirkung bringt.

Wie aber ist diese ästhetische Mitwirkung an sich als eine ursprüngliche und selbständige verständlich, wenn das Mittelglied fallengelassen wird, daß der Mensch mit dem Tier sich freue, und mit dem Tier leide, weil er dem Tiere Mitfreude und Mitleid für den Menschen andichtet; wenn es lediglich die Natur des Menschen, zum Übernatürlichen und zum Unternatürlichen erweitert, sein soll, welche das Gefühl des Menschen für das Tier erweckt? Es muß einer genauern Vermittlung bedürfen, für welche auch die Verbindung des Unternatürlichen mit dem Übernatürlichen im Tiere nicht hinreichend scheint. Diese Vermittlung muß durch ein Moment bewirkt werden, welches dem Menschen mit dem Tiere unverkennbar gemeinsam ist

11. Das Problem des Häßlichen.

Dieses Moment bildet das Häßliche. Es ist zunächst eine Abschwächung des Schrecklichen, welches Abscheu und Widerwillen einflößt. Aber es erscheint doch nicht nur in der Form des Gewaltigen, sondern ebenso auch in geringer Gestalt. Das Kleine ist an sich schon eine Abnormität, gegenüber der Normalgröße in vielen Tierklassen, und mit dieser Abnormität wird das Kleine in der Menschengestalt vergleichbar, und zeigt sich ihm verwandt Das Kleine ist in der Dämonenwelt der Typus des Häßlichen Diesen ästhetischen Typus bilden die Zwerge in der Mythologie und in der Sagenwelt. Gibt es wohl einen schönen Zwerg? Er könnte allenfalls nur im Märchen auftreten, und dieses daher von der mythischen Sage abgrenzen. Das Häßliche ist das unmittelbare Anzeichen von der tierischen Natur des Menschen. Dürfte man es nur hassen und verabscheuen, so würden der Liebe zur Natur des Menschen gar enge Grenzen

gezogen; denn welcher Teil des menschlichen Leibes ist über das Mal animaler Verwandtschaft erhaben? Und das Große in der Natur des Menschen, wie nahe grenzt es an das Häßliche an, welches der Tiertypus darstellt.

Das Häßliche kann nicht ein Gegenstand des Widerwillens bleiben. Wenn selbst für die Erkenntnis die Natur des Menschen eine solche Einschränkung auf die Norm zulassen könnte, so würde dagegen eben das reine Gefühl Einspruch erheben. Es tut sich hier eine selbständige Tat des selbständigen ästhetischen Bewußtseins auf, welche den Horizont für die Liebe zur Natur des Menschen so sehr erweitert, daß die vermeintliche Liebe der Sittlichkeit damit nicht wetteifern kann. Die Sittlichkeit allein würde sich für die Natur des Menschen einen Kanon entwerfen, wie sie ja auch den Begriff des Nächsten sich nach den Schranken der sogenannten Race und des Glaubensdünkels modelt; und sie würde sich dabei auch von einem naturalistischen Schönheitsgefühle beraten und bestimmen lassen. Einem solchen barbarischen Naturalismus tritt das reine Gefühl der ästhetischen Menschheit entgegen. So wird das Häßliche nicht zu einem Gegenstande des Mitleids; das wäre nur ein Ausfluß der selbstgefälligen Eigenliebe und Überhebung. Dabei regt sich nur der ursprüngliche Affe im Menschen, der sich selbst nicht mehr als Affen erkennt, wohl aber den Häßlichen, der doch ein Mensch sein will, wie unser einer.

Wenn dagegen das Häßliche im Menschen als ein Moment in der Natur des Menschen erkannt wird, nicht lediglich als ein solches in der Natur des Tiers, welches allenfalls Rührung und Sympathie erwecken kann, wenn es als ein spezifisches Merkmal der Natur des Menschen erkannt wird, so tritt es in den Gesichtskreis des ästhetischen Bewußtseins, so wird es zum Gegenstande des Humors. Jetzt handelt es sich nicht um die Natur der Erkenntnis, welche durch dieses Merkmal erweitert würde. Dabei käme nichts für das ästhetische Gefühl heraus; allenfalls könnte dies nur in die Vorbedingung der Erkenntnis gehören. Der Ausschlag soll jetzt nach der Richtung der Sittlichkeit gehen. Aber das ist nicht so gemeint, als ob Sympathie und Mitleid, wie bei den Tieren,

erregt würde; denn das wäre nur beleidigend gegen den Menschen, und unpädagogisch für den, von dem die Beurteilung ausgeht. Der Ausschlag nach dem Sittlichen hin muß jetzt einen ganz andern Sinn haben, anscheinend noch mehr einen theoretischen als einen unmittelbar sittlichen; so kühl und unbefangen erscheint zunächst diese Wendung nach dem Sittlichen. Sie geht gar nicht von der Rührung aus.

Der Humor sagt: das soll ein Mensch sein, ein Ebenbild Gottes, diese Vogelscheuche der Menschheit! Und wenn das Häßliche in der Gestalt und im Antlitz des Menschen noch so unverfänglich, ja gutmütig selbst erscheinen mag, so ist es doch ein so bedenkliches Memento an die untere Grenze der Menschheit, daß es nicht allein intellektuell, sondern auch moralisch zum Irrewerden der Menschheit an der Natur des Menschen verleiten könnte. Von Seiten der Erkenntnis schon wird die Natur des Menschen durch das Häßliche in Frage gestellt, geschweige denn von Seiten der Sittlichkeit. Wie bald wird das scheinbar Gutmütige in die Fratze der Schadenfreude verkehrt; das Mißtrauen wird durch den Naturalismus bestärkt, der nur in dem schönen Leibe eine schöne Seele annimmt. Dieser Naturalismus aber kennt das Schöne gar nicht; er trennt Seele und Leib von einander, indem er sie zu vereinigen vorgibt; er macht die Seele schlechterdings vom Leibe abhängig; er reduziert daher die Seele überhaupt auf den Leib. Dieser Naturalismus hat das Schöne noch nicht erkannt; er hat das reine Gefühl noch nicht zur Reife gebracht.

Ein Moment im Schönen des reinen Gefühls ist der Humor, und am Häßlichen erprobt er seine ästhetische Grundkraft. Er sagt zunächst von dem Häßlichen: es ist alles dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Der Mensch ist nicht nur Prometheus, nicht nur Herakles, nicht nur Antinous. Der Mensch will ein Göttersohn sein — darüber muß man weder zürnen, noch weinen; das ist zum Lachen. Das Lachen ist das eigenste Symptom des ästhetischen Bewußtseins. Die Tiere können weinen, aber nicht lachen. Das Lachen, das spezifische Symptom des ästhetischen Bewußtseins, unterscheidet Mensch und Tier. Es unterscheidet somit das reine Gefühl von allen relativen

Gefühlsstufen. Das Lachen ist das Symptom, ist die Waffe des Humors. Spottet seiner selbst, und weiß nicht wie. Weiß nicht, daß er spottet, weil ihm das Weinen ankommt, und er dessen sich erwehren will; daß er spottet, weil ihn die selbstgefällige Überhebung anzufallen droht: wie bin ich doch soviel schöner als jene Mißgeburt eines Menschen. Vor dem Weinen, wie vor der Reflexbewegung einer expansiven Aufblähung, gibt es das menschliche Rettungsmittel: das Lachen.

Der Mensch ist ein Tier, und nicht bloß ein göttliches Tier in seiner Kraft und in der Fülle erlesener Eigenschaften; er ist auch im unternatürlichen Sinne ein Tier; denn er ist klein und schwächlich und verkrüppelt, und seinen Zügen fehlt das Ebenmaß, wie seinen Gliedmaßen; seinen Zügen fehlt der Abglanz einer Einheit und Harmonie, welche nur durch eine Proportion und eine Beziehung aller Züge aufeinander bewirkt wird; welche daher der individuellen menschlichen Erscheinung eine innere Selbständigkeit und Autarkie verleiht. Wie abrupt scheint dagegen der Häßliche, von aller Einheit und inneren Selbständigkeit entblößt. Und wenn er sich doch den Anschein von Selbstgenugsamkeit in sich geben will, so ist das nur die Macht eines Trotzes, der um so mehr die Blöße aufdeckt. So würde der Mensch von seinem häßlichen Mitmenschen denken, und denkt er nicht oft genug tatsächlich so, wenn der Humor ihn nicht zu einem bessern Gefühl bekehrte? So dürfte er also niemals denken, wiefern er des ästhetischen Bewußtseins, als eines reinen Gefühls, fähig geworden ist.

12. Das Problem des Satyrs.

In der griechischen Kunst ist es das Problem des Satyrs, in welchem das Problem des Häßlichen zu seiner typischen Gestaltung kommt. Sonst wird die Schwäche in der menschlichen Natur nicht zum Vorwurf genommen, und da man das Alter nur als eine Schwächlichkeit der Menschennatur ansah, so finden sich auch nur wenige genrehafte Spuren von der Darstellung des Alters. Das Häßliche ist eben eine

Grenze des Menschen, und die obere und die untere Grenze gehen an ihm zusammen. Der Satyr ist dieser Dämon des Häßlichen. Aber insofern er ein Vorwurf der Kunst ist, kann er nicht ein widerwärtiges Objekt bleiben. Er erscheint mit dem Kinde auf dem Arm, mithin in einer sittlichen Tätigkeit; er ist der Erzieher des Dionysosknaben; er rückt immer höher hinauf in das Menschliche. So wird er ein ebenbürtiges Problem für Praxiteles, dem nicht die Aphrodite genügt für sein reines Gefühl der Menschenliebe, und ebenso kein Apollo und kein Hermes. Seine Liebe muß sich im Eros zur Erfüllung bringen; denn nur der Eros ist der Gott der reinen Liebe zur Natur des Menschen, zum Menschen der Natur.

Der Eros aber könnte an der Klippe scheitern, an welcher er mit dem Satyr zusammengrenzt. Diese Klippe muß beseitigt werden, wenn der Eros zur unbestrittenen Offenbarung kommen soll. Die Beseitigung ist aber nur dadurch möglich, daß der Satyr selbst in den Eros sich verwandelt. Das Tierische im Menschen ist nicht wegzutilgen; es gibt kein anderes Mittel, als es zu veredeln. Im Sittlichen darf der Mensch nicht edel erscheinen wollen, sondern nur als der Pflicht seines Selbstbewußtseins unterworfen, sich unterwerfend. Im Sittlichen gibt es aber auch keine Mängel der Natur geschweige einen Schein des Häßlichen. Es ist jedoch das eigene große Problem der Kunst, vor diesen Mängeln der menschlichen Natur nicht den Blick zu verschließen, sie nicht dem Ideal gegenüber zu ignorieren, sondern sie in die Aufgabe des Ideals hereinzuziehen, im Problemgebiet des Schönen ihnen Bürgerrechte zu geben.

Das ist die große Tat des Praxiteles, durch die er den Phidias selbst übertreffen könnte: daß er nicht nur das Göttliche im Menschen zur übermenschlichen Darstellung bringt, sondern auch das Tierische zur menschlichen. Nicht allein von seiner knidischen Aphrodite sind daher die Abbildungen unzählbar, sondern ebenso sehr von seinem Satyr. Das ist ein deutliches Symptom für den wahrlich gewiß nicht allein technischen Wert, den man dieser Gestalt zuerteilt hat. An technischem Werte dürften andere

Schöpfungen hinter dem Satyr nicht zurückstehen. Der Satyr aber ist ein Bild des Menschen, nicht ein Urbild, wie ein Gott, aber eine Art von Abbild. Und doch soll der Mensch nicht in diesem Abstieg seiner Natur, in dieser seiner Unternatürlichkeit steckenbleiben. Auch in dem Abstieg läßt sich ein Aufstieg erkennen, ein Hinweis auf seine Übernatürlichkeit. So wird der Satyr zum Eros. So wird das Häßliche im Menschen als zur Natur des Menschen gehörig, als ihr nicht fremd und widersprechend, nicht etwa gar als ihr hohnsprechend fallen gelassen, sondern es wird zur Göttlichkeit geadelt. Der Eros bleibt ein Satyr, aber die Liebe umspielt seinen Mund, und so bezeugt er sich als der Menschenliebe des reinen Gefühls würdig; nicht etwa eines Mitleids.

Es gibt ein sicheres Zeichen dafür, daß es der Humor ist, der diesen Kunsttypus erzeugt hat, und darin sich als einen Unterbegriff des Schönen bewährt, das ist das Lächeln dieses Satyrs. Die Liebe, die seinen Mund umspielt, sie findet ihren Ausdruck in dem Lächeln des kapitolinischen Satyrs. Und dieses Lächeln bildet die spezifische Differenz von dem Lachen des Kobold, von dem Lachen des Fauns. Daher ist es auch verständlich, daß dieses tiefe Kennzeichen in allen den unzähligen Nachahmungen nicht annähernd erreicht wird. Lachen überhaupt soll ein Unterscheidungsmerkmal des Menschen von dem Tiere sein. Es mag auch davon verschwindende Ausnahmen geben. Das Lächeln aber ist sicherlich nur dem Menschen eigen.

Dieses Lächeln ist nicht allein ein Ausdruck der Erkenntnis, der kritischen Selbsterkenntnis. Es ist gewiß nicht so zu verstehen, als ob dieser Eros, als Satyr, den Blick einwärts richtet und in sich selbst versenkt, und etwa über die Stärke seiner Schwäche selbstgefällig und behaglich lächelt, sondern dieses Lächeln kommt von der Seite des Willens her. Daher ist es auch nicht Reflexbewegung, wie das Lachen, sondern es ist ein Strahl des Innern, der vom Bewußtsein geleitet, nicht nur begleitet ist; ein Strahl, der nur das Innere, nichts Anderes zur Äußerung bringt. Dieses Lächeln ist daher

auch nicht ein Lachen des Spottes; das käme von der Erkenntnis her. Es ist aber auch nicht schlechthin eine Ausdrucksbewegung des Leidens und der Wehmut; diese bliebe an der Seite des Willens und des Sittlichen hängen.

Dieses Lächeln offenbart eine Freiheit des Gemüts, welche über alle Erkenntnis und über alle Sittlichkeit nicht etwa triumphiert, das liegt ihr fern, dennoch aber über sie erhaben ist. Dieses Lächeln ist das Lächeln des Humors, und so bezeugt es sich in seiner Freiheit als die Ausstrahlung einer selbständigen Bewußtseinsart, für welche Erkenntnis und Sittlichkeit nichts mehr als Vorbedingungen sind. In diesem Sinne ist dieses Lächeln über jene beiden erhaben. Aber die Erhabenheit kommt nicht in ihm zum Ausdruck, sondern sein Gegenbild, der Humor. Daher wirkt dieses Lächeln auch keineswegs komisch; denn das Komische ist eine noch engere Bestimmung des Schönen, und vielleicht nicht allein eine solche des Humors. Der Humor, als ein selbständiges Moment des Schönen, entsteht vorzugswiese am Häßlichen, gegenüber der Tatsache des Häßlichen in der Natur des Menschen.

Diese Tatsache darf nicht ungedeutet, nicht umgedeutet bestehen bleiben. Die Erkenntnis freilich kann sie nicht bestreiten; und auch die Sittlichkeit hat keine Mittel, sie zu verleugnen, geschweige ein Recht, sie herabzuwürdigen, oder mit ihren Massenzu rechtfertigen. Darin besteht das große Amt der Theodicee, welches allein dem reinen Gefühle zusteht, daß es diese widerwärtige Tatsache in der Natur des Menschen zur Rechtfertigung bringt. Das Häßliche ist häßlich, aber der Humor verschönt es. Der Humor kann es nicht nur verschönen, sondern er muß es. Das Häßliche ist ein Moment des Schönen; es ist ein dienendes Mittel im Haushalt des Schönen. Es ist ein Zubehör zum Schönen. Die Liebe zur Natur des Menschen muß sich auch auf diesen Zubehör erstrecken. Der Humor ist ein Unterbegriff des Schönen.

Bei dieser Auffassung des Satyrproblems dürfen wir an Böcklin nicht vorbeigehen. Mit Gottfried

Semper verbindet ihn überhaupt die Begeisterung für die Antike, der humanistische Geist, die Überzeugung, daß die moderne Gegenwart und Zukunft verkommen muß, wenn sie die Bahn und die Leitung des griechischen Humanismus verläßt. Dieser innere Zusammenhang mit der griechischen Kulturwelt hat Böcklin vermutlich zu den Unterströmungen dieses ewigen Kulturbettes geführt. Und so vermählt sich seine malerische Phantasie mit den dämonischen Gestalten der Unterwelt des Meeres. Nicht diese Gebilde des Unternatürlichen wollen wir hier betrachten, obschon sie das Problem des Häßlichen für den Humor darzustellen vermögen. Nur eingeschaltet sei auch die Bemerkung, daß uns die Frage des Malerischen in diesen Bildern hier gar nicht angehen darf. Mehr aber als durch das Werben der Meerdämonen um die Nixen scheint Böcklin das Problem des Häßlichen durch den Humor zu durchdringen an den Gebilden seiner Satyrn. Während im Spiel der Wellen es nur die Dämonen bleiben, welche das Spiel der Menschen betreiben, wird die Darstellung der Satyrn dadurch eigentümlich, daß in ihr Spiel die Menschen und Menschliches eingreifen.

Ergreifend ist in dieser Hinsicht besonders das Bild, auf dem der Satyr entzückt der Flöte lauscht, und seine Andacht für die Schönheit sich zu regen beginnt im Hinblick auf das Weib, das, in Schleier gehüllt, im Hintergrunde an einen Baum gelehnt sitzt. Hier zeigt sich die tiefe Ähnlichkeit mit der weltgeschichtlichen Tendenz des Praxiteles, den Satyr in den Eros zu verwandeln. Das ist die unerläßliche Aufgabe der Kunst, den Zusammenhang des Menschen in aller seiner Kultur mit der Tierwelt nicht oberflächlich zu verdecken, zu bemänteln. Diesen Zusammenhang stellt bedrohlich für alle Wahrhaftigkeit der Kunst das Häßliche dar. Diese Aufgabe ist eine Aufgabe des Schönen.

Das Häßliche ein Problem des Schönen? Die Antwort gibt und begründet der Humor. Das Häßliche bleibt nicht häßlich; es wird ein Moment des Schönen; es ist ein Moment des Schönen. Das Schöne ist an sich kein Objekt der Kunst: es selbst ist nur Idee, nur die allgemeine Forderung und Zuversicht, die methodische Aufgabe des reinen Gefühls.

Diese Aufgabe wird in erster Linie durch das Erhabene gelöst; ebenso notwendig aber durch den Humor. Denn die Natur des Menschen stellt sich breit und zwingend im Häßlichen dar. Die Liebe würde unwahr, wenn sie nicht auch das Häßliche umfangen wollte. Die Liebe umfängt es; sie verwandelt es: sie macht es zu einem Moment des Schönen. Die Liebe erfaßt das Häßliche, indem sie es von ihrer Macht durchströmen läßt. So wird der Satyr zum Eros. Die Liebe veredelt das Tier zum Menschen.

13. Die klassische und die moderne Kunst.

Es scheint noch immer der Rechtfertigung zu bedürfen, daß das Häßliche überhaupt als Vorwurf der Kunst in einem anerkannten Gebrauche steht. Es ist uns die Meinung eingepflanzt, daß die klassische Kunst nur das Schöne als solches darzustellen habe, und daß sie von ihrer Höhe herabsinke, wenn sie auch oder gar vorzugsweise das Häßliche darzustellen sich anschickt. Man pflegt die klassische Kunst nach dieser ihrer Beschränkung auf das absolut Schöne zu verstehen, nicht in Bezug auf ihre Methode im Schaffen. Und so kann die naive Frage sich mehr oder weniger latent erhalten: Warum überhaupt befaßt sich die Kunst mit dem Häßlichen? Ist es doch das Niedrige, das im Abstand vom Ideal, wohl gar im Widerspruch zu ihm steht. Und diese Ansicht wird durch den hauptsächlichen Inhalt der klassischen Kunst bestärkt, zugleich aber auch noch dadurch, daß die archaische Kunst in der Tat das Häßliche darstellt, wie Herakles im Kampfe mit der Gorgo, oder Perseus, oder wie Aktaeon, der auf das Geheiß der nebenstehenden Artemis von den Hunden zerrissen wird, wie in den Metopen von Selinunt im Museum zu Palermo.

Diese Gebilde der archaischen Kunst verraten indessen zwar nicht in ihrem Problem die Unreife, sondern nur in ihrer Darstellung, und auch in der Entwicklung des Problems für die Darstellung; an sich aber bilden sie ein wichtiges Dokument für die Zugehörigkeit des Häßlichen zum Stoffge-

biete der Kunst. Die archaische Kunst macht es deutlich, daß das Häßliche ein ursprüngliches Problem der Kunst ist, und daß nicht etwa die klassische Kunst erst den Begriff der Kunst gewinnt und zu vollziehen beginnt, indem sie die absolute Schönheit der Menschengestalt im Götterbilde zur Darstellung bringt. Jene klassische Schönheit ist nicht Schönheit, sondern Erhabenheit. Es ist ein grundsätzlicher Irrtum, eine absolute Schönheit anzunehmen anders als in der idealen Aufgabe. Das Kunstwerk selbst dagegen ist immer nur schön, sei es dadurch, daß es Erhabenheit, sei es dadurch, daß es Humor darstellt. In anderm Sinne bliebe die Schönheit ein anthropologisches Vorurteil, wie dem Schwarzen das Weiße wohl für ebenso häßlich gilt, wie uns die schwarze Hautfarbe und der Negertypus.

Es bliebe sonst auch ganz unverständlich, worauf es beruhe, daß ganze Zeitalter der Kunst und große Genies von der sogenannten absoluten Schönheit sich abwenden, ohne darum doch den geheimen, latenten, schier unverleugbaren Zusammenhang mit der Schönheit aufzugeben. Man kann vielleicht noch bei Franz Hals daran irrewerden, ob er in seiner Behandlung des Häßlichen den Hauch der Schönheit nicht zu trotzig übermalt hat; nimmermehr aber kann man in die Gefahr eines solchen Mißverständnisses bei Rembrandt geraten. Und doch ist ein scharfer Unterschied unverkennbar in seinen Schönheiten, den männlichen, wie den weiblichen, von den Typen der klassischen Malerei. Warum aber kommen wir nicht auf den Einfall, an der innern Schönheit dieser nach der hergebrachten Auffassung nicht schönen Menschen auch nur leise zu zweifeln?

Die Frage könnte sich dadurch noch steigern, daß Rembrandt ja seiner Zeit und seinem Volke angehört, die Niederländische Malerei aber die Richtlinie der Schönheit beinahe durchgängig und wie grundsätzlich zu verlassen und zu vermeiden scheint. Dennoch fällt diese Periode keineswegs aus der Geschichte der Kunst heraus; worauf beruht es, daß ihr bei dieser tendenziösen Bevorzugung des Alltäglichen und des gemeinen Lebens, des Häßlichen in allen Formen

und Unformen des Menschenlebens eine so hohe Anerkennung unbestritten ist?

Der Humor allein gibt die Erklärung dafür. Daß die Niederländer, nachdem sie die spanische Fremdherrschaft, die despotische Tyrannei und die geistliche Inquisition niedergerissen und von sich abgeschüttelt hatten, in einem übermütigen Frohsinn aufatmeten, das ist wohl ein geschichtlicher Grund für die Richtung, welche ihre Kunst nahm aber es ist kein ästhetischer. Wenn sie lustig waren, so gibt das ihrer Kunst nicht das Recht, in ihr lustig zu sein. Die Kunst ist Weihe. Das reine Gefühl ist nicht Lust. Reines Gefühl, nicht Lustigkeit, muß der ästhetische Charakter der Niederländischen Malerei sein, wenn anders sie Kunst ist. Diesen ästhetischen Wert des reinen Gefühls bezeugt der Humor in diesen Bildern des alltäglichen und des festlichen Volkslebens. Und demzufolge sind es nicht sowohl die Gelage mit den Bohnenkönigen, oder den ausgelassenen Tänzen mit den erotischen Intermezzi, sondern es sind vorzüglich die bakchischen Szenen, die dionysischen Aufzüge in diesen Tänzen und in diesen Wirtshausfeiern, welche ein reines Gefühl erwecken.

Das Tierische kommt hier in aller seiner Mächtigkeit im Menschen zur Bloßstellung. Dieses Tierische am Menschen wird unausweichlich zum Häßlichen. Es kann noch so verführerisch erscheinen, zumal es ja selten ausgesprochene Fratzen sind, die hier auftreten, dennoch aber fehlt allen diesen Gestalten das Ebenmaß, die Fassung und die Haltung; schon die Überfülle, die Präponderanz des Bauches gibt ihnen das unverkennbare Gepräge des Bakchischen, des Faunenhaften, des Silens. Hier ist es nicht der Übergang des Satyrs in den Eros, der versucht würde. Daher erreichen diese Bilder nicht den Stil der hohen Kunst; aber sie fallen doch nicht aus der Aufgabe der Kunst heraus: weil sie an dem Momente des Humors Anteil behaupten.

An allen diesen Bildern kann es nicht übersehen werden, daß diese im Sinnentaumel schwankenden Gestalten doch zur Liebe hinstreben. Wie häufig bilden Kinder die nicht

störende Staffage dieser Sittenbilder. Und selten geht es ohne Musik dabei her, mithin ohne den Anklang aus einer höhern Welt, wie disharmonisch immer er hier verklingen mag. Die Liebe zur Natur des Menschen, die in dieser neu eroberten Kultur neu begründet worden ist, durchweht alle diese Bilder. Die Natur des Menschen ist hier nicht auf ihrer Höhe; aber es ist doch immer nicht allein der Leib, der sich bloßstellt, sondern es ist immer ein gut Teil Seele dabei, nicht nur Laune und Frohsinn, sondern auch vertrauliche Gutmütigkeit bei aller Derbheit, die doch nicht immer in Schlägerei austobt. Der Humor erreicht hier nicht seine Höhe, wie daher auch das Häßliche noch nicht eine typische Deutlichkeit annimmt; aber der Anflug des Humors lagert über allen diesen Gestalten; sie streben alle zu ihm hin; und diese Tendenz zum Humor beglaubigt diese Kunst, rettet ihren Anteil am Schönen.

Für dieses Problem ist die Niederländische Periode aber besonders lehrreich durch den Gegensatz von Rembrandt und Rubens. Man kann zunächst zwar sagen, daß Rubens gar nicht in diese Linie hineingehöre, da er ja vornehmlich die absolute Schönheit darzustellen strebt, und bis zur Vollendung in so vielen seiner Werke dies vollbringt. Dennoch erstreckt sich in der Fülle seiner Bilder ein weiter Zyklus derselben auf das Sinnliche in seiner derben Blöße; und wie nahe grenzt dieses an das Häßliche an. Auch gibt es Bilder, in denen er bis zum Bakchantischen hin das Sinnliche darstellt. Es ist charakteristisch, daß auf einem solchen Bilde in den Uffizien ein Knabe, der seine Notdurft verrichtet, und zwar in einem großen Bogen, eine bedeutsame Nebenfigur bildet. Das weist schon stark auf das Satyrhafte hin; und das alternde Weib, das die Hauptfigur bildet, läßt es in der Übermacht ihres entblößten Körpers an Häßlichkeit nicht fehlen.

Dennoch stellt sich hier nicht der Humor ein. Wir bewundern, wie so häufig bei Rubens, die Übergewalt seiner Phantasie, die das Unternatürliche im Menschen aufwühlt, und zu einer mächtigen plastischen Gestaltung bringt, aber es ergreift uns nicht die Wehmut darüber, daß es so ist, und

warum es so sein muß. Wir vergessen über der Kraft des Künstlers den Zwang der Natur. Die Natur des Menschen entschlüpft uns in dieser Unternatur des Menschen. Wir können diese Menschen selbst vielleicht bewundern, aber wir können sie nicht lieben. Und die Kunst ist doch immer die Liebe zum Menschen. Und Rubens wäre nicht der große Künstler, wenn er nicht in vielen seiner Bilder die Liebe zur Natur des Menschen, die Liebe zum Menschen zu entzünden vermöchte.

Freilich hat er in seinem glanzvollen Leben mit schweren Gefahren zu kämpfen gehabt; und wer hätte Maria von Medici zum Modell haben können; wer hätte zu ihrer Apotheose den Auftrag übernehmen können, ohne die Liebe zur Natur auf einen Kreuzweg, und in ein zweideutiges Licht zu bringen. Dennoch aber bleibt Rubens unentwegt in der Bahn des Schönen, wenngleich er keine Biegung und Höhlung im Menschenleibe unbelichtet läßt. Wie kommt es aber, daß er da, wo er offenbar das Häßliche darstellen will, wie seine Landsleute es so vielfach taten, nicht einmal so viel von der unzweifelhaften Wirkung des Humors zu erwecken vermag, wie diese selbst es noch vermochten?

Die Antwort auf diese Frage kann uns Rembrandt geben. Ihm ist es nicht angelegen, den Menschen in seiner Nacktheit darzustellen, und wo er dies tut, wie in der Susanna, da ist es das Problem des Häßlichen, das ihn immer bewegt, wenngleich nicht immer in voller Nachdrücklichkeit. Immer ist es eine Unvollkommenheit, ein Mangel der absoluten Schönheit, was seinen Vorwurf bildet. Und er bedarf nicht der Entblößung des Körpers, um den Mangel der Schönheit bloßzustellen; er verschmäht auch die zweideutige Mitwirkung der sinnlichen Reize, um den Blick von der idealen abwendig zu machen. Man kann vielleicht sogar sagen, es sei gar nicht das Häßliche, was er darstellen will, und was er darzustellen meint. Dennoch kann es nicht bezweifelt werden, daß sein Typus vom idealen Typus sich unterscheidet, daß sein Typus durch einen Mangel an klassischer Schönheit ausgezeichnet ist. Warum wird es uns so schwer, uns dies einzugestehen? Warum meinen wir, auch das sei schön, was Rembrandt malt, und

ebenso schön, dem Inhalt nach, wie die Schönheit Raffaels? Die Differenz ist hier doch unverkennbar größer und von einer andern Qualität, als sie etwa zwischen Raffael und Tizian ist.

Es ist der Humor, der den Unterschied macht, der aber auch das Anrecht an der Schönheit den Bildern Rembrandts gibt. Wie er gemeinhin die Nacktheit verschmäht, so verschmäht er auch das Ebenmaß der klassischen Schönheit. Es ist aber auch nicht das Häßliche der Sinnlichkeit, das ihn anreizt, das Satyrhafte. Ihm genügt es, das Häßliche schon darin zu fassen, daß es sich nicht restlos mit der Vollkommenheit deckt, welche die Geschichte der Kunst als Schönheit verkündet. Er sieht die Natur des Menschen in der Ermangelung dieser historischen Schönheit; er erspäht sie in Zügen des Antlitzes, welche nicht nach jenem Kanon gezeichnet sind. Worauf beruht nun doch der Zauber dieser Gestalten?

Denkt man an dasjenige Bild von der Hendrikje Stoffels, welches bis zur Einrichtung des besondern Rembrandtsaales im Louvre sehr charakteristischer Weise dicht neben der Mona Lisa hing, so könnte man zwingend darauf zu antworten glauben, hier sei es die evidente Menschenliebe, welche den Griffel des Künstlers geführt hat. Denn es liegt eine Wehmut in diesem Auge, die nicht Schmerz und nicht Klage ist, sondern nur innern seeligen Frieden ausstrahlt. Man könnte denken, hier werde die Schönheit ästhetisch übertroffen; die Menschenliebe, sofern man sie eben nicht mit dem Kunstschaffen gleichzusetzen pflegt, habe hier den sichern Ausdruck der Überlegenheit über alles Menschenwerk und Menschentun erlangt.

Aber eine solche Illusion, als ob aller Kampf der Sittlichkeit überwunden, aller Zweifel an der menschlichen Sittlichkeit vereitelt sei, eine solche Vereinigung von Menschenkunst und Menschenliebe ist doch wohl nicht in allen Bildern Rembrandts vollführt worden. In allen aber verschmäht er mehr oder weniger schroff die traditionelle Physiognomie der Schönheit. Man wird mithin genötigt, darin die persönlichste Richtung seines reinen Gefühls anzuerkennen. Die Natur des

Menschen, die er mit seiner Künstlerliebe sucht, sieht und sucht er in der Einheit von Seele und Leib. Er sucht die Seele nicht im schönen Leibe, als der er nach überkommenen Anschauungen gilt; er sucht sie daher auch nicht sowohl in der imponierenden Gestalt, die vorzugsweise als die seelische Ausprägung des menschlichen Körpers gilt. Er sucht sie in einer solchen Antizipation der Seele, daß diese sich erst ihren Leib zu formen scheint.

Hierin zeigt sich die Selbständigkeit und die Eigenmacht in dem Momente des Humors. Im Erhabenen scheint doch immer der Körper, zumal als Gestalt, das Prius zu bleiben, dem die Seele einwohnt, dem die Seele eingehaucht wird. Wer könnte an den Gestalten der klassischen Kunst, an dem Ebenmaß ihres Gliederbaues, wie auch an der Hoheit und gleichsam der übernatürlichen Macht ihrer körperlichen Erscheinung daran zweifeln, daß dieser sinnlichen Größe auch eine seelische Kraft gemäß sei? Aber es bleibt immerhin doch der Körper die Grundlage für die Einheit von Seele und Leib; die Seele wird hier zur Konsequenz. Dagegen erscheint in der Kunst des Humors darin die größere Aufgabe zu liegen: daß diese Einheit von der Seele aus am Leibe gestaltet wird.

Vielleicht erklärt sich so auch am leichtesten Rembrandts Vorliebe für jüdische Typen, die doch nicht allein aus seinem Wohnen in der Amsterdamer Judengasse erklärt werden kann, wodurch die Frage nur zurückgeschoben würde. Es sind auch nicht die Gestalten der spanischen und portugiesischen Juden, die von ihrer spanischen Haltung her ihn reizten, sondern es sind vorzugsweise die Köpfe, welche er auswählt. Es ist die Seele, welche in dem Ghettoblick dieser Augen wehmutvoll ruht, die seinen Ausgangspunkt bildet, von dem aus er die gesamte Gliederung und Gestaltung des Körpers durchführt. Es ist keinerlei Sentimentalität dabei, sie würde den Humor entsetzen. Es ist ebensowenig aber der leiseste Anflug einer Karikatur dabei zu bemerken; völliger harmonischer Einklang dieser Gestalten mit ihrer Seele. Die Harmonie aber ist nicht die Resultante jener beiden Glieder, die gleichzeitig ihre Wirksamkeit begännen, sondern die Seele

schreitet voran bei der Bildung dieser Einheit, und sie erzeugt sich selbst den andern Summanden dieser Einheit, das andere Korrelat derselben.

14. Das Porträt und die Karikatur.

In diesem Ausgehen von der Seele ist die Auserwähltheit Rembrandts für das Porträt begründet. Worin anders besteht denn die Eigenart des Porträts unter den Aufgaben der Malerei als in der Vorherrschaft der Seele, als des Zentrums und des Ausgangs im Schaffen? Freilich muß überall, in der Landschaft selbst, von vornherein die Seele mitwirken; aber im Porträt geht alle Direktion schlechthin von ihr aus. Und deshalb ist offenbar auch der Vorwurf tiefer und vielleicht daher auch die technische Kunst größer, wenn dieser Ausgangspunkt von der Seele nicht nach dem Typus der Schönheit das Gesicht und die Gestalt der Seele anpaßt, sondern aus dem Horizont des Humors. Hier grenzt das Porträt eben an die Karikatur an; aber der Humor hält das Bild im Nimbus der Schönheit. Die Karikatur könnte nur eine Mittelsform des Schönen sein; an sich aber ist sie eine Verletzung der konventionellen Schönheitslinien, nicht etwa nur eine Ermangelung und Vermeidung derselben: die Karikatur ist häßlich. Der Humor aber ist eine Art der Schönheit.

Wenn Max Liebermann sagt, jedes Porträt müsse eine Karikatur sein, so kann man wohl den hohen Sinn begreifen, der darin der Porträtkunst als ihre schwierigste Aufgabe zugewiesen wird. Man kann die Tiefe der Menschenkenntnis darin erkennen, welche vor jeder phantastischen Überschätzung des Menschenmaßes warnt. Es ist, als ob er sagen wollte, Porträts könne es nur von Göttern geben, nicht von Menschen. Man kann die tiefsten Grenzlinien von Malerei und Plastik in einem solchen Ausspruch angedeutet finden. Dennoch ist der Ausdruck mißverständlich.

Wie kein Porträt ohne Karikatur bei solcher Ansicht von der Unergründlichkeit der Seele und Unzulänglichkeit aller seelischen Darstellung des Menschen sein kann, so gilt

gerade auf Grund dieser Ansicht sicherlich ebenso sehr der Satz: kein Porträt ohne Idealität. So fordert es der Begriff der Natur des Menschen, der die Einheit von Leib und Seele bedeutet. Wäre die Seele etwa schlechthin und ausschließlich Karikatur? Die Tiefe der Menschenkenntnis, auch die Tiefe der menschlichen Bescheidenheit, und die von allem mystischen Überschwang freie Gesundheit der Ansicht vom Menschen verträgt sich nicht nur, sie ist innerlich verbunden mit dem Glauben an die Idealität des Menschen, an seine Anlage zur Moralität, und an den gleichen Anteil aller Menschen an dieser Anlage.

Wenn dieser Inhalt der menschlichen Natur der Inhalt der Menschenliebe des Künstlers ist, so kann die Karikatur nur der Ausdruck sein für den Gedanken: kein Porträt ohne Humor. Unter dem Zeichen des Erhabenen kann kein wahrhaftes Porträt zustandekommen. Hier hört die Malerei auf, und die Plastik tritt an ihre Stelle. Die Plastik aber macht daher den Menschen zum Gotte. Was ist der Moses des Michelangelo anders als ein Zeus? Für das Porträt dagegen würde der Mensch umgekehrt unrettbar zur Karikatur werden; er müßte eine rhetorische Pose annehmen; er würde zu einer Abstraktion, zu einer schematischen Figur; er könnte nicht das Objekt einer schaffenden Menschenliebe sein, — wenn der Humor nicht wäre.

15. Der Naturalismus und die Seele.

Der Humor scheidet auch die echte, die ideale Kunst von der Tendenzkunst des Naturalismus. Ohne Seele keine Natur des Menschen. Die Seele versteht sich nicht etwa von selbst; sie kommt auch nicht von selbst in die Erscheinung und Darstellung der menschlichen Natur hinein. Sie liegt nicht auf der Oberfläche; sie ist nicht ein natürlicher Reflex, den man nicht selbsttätig zu beabsichtigen, zu erzielen und zu erzeugen hätte. Die Seele muß der Brennpunkt sein, der Mittelpunkt der Ausstrahlung, welche der Leib bildet, als der Leib der Seele. Der Naturalismus darf

nicht verwechselt werden mit der Naivität der erhabenen Kunst, sofern diese zwar vom Leibe ausgeht, aber auf die Seele hinzielt. Die erhabene Schönheit glaubt gleichsam um so sicherer die Seele erreichen zu können, als sie schon den Leib für diese prädisponiert.

Der Naturalismus dagegen will zwar auch nicht die Seele verachten oder eliminieren; aber das eben ist sein Grundirrtum, in dem das Verderben der naturalistischen Kunst in allen Nuancen und auf allen Stufen seinen Grund hat: daß er die Seele nur für die R e s u l t a n t e, aber nicht für die zentrale Kraft ansieht. Wenn nur der Leib schön sei, so werde schon auch eine schöne Seele daraus hervorleuchten. Die Seele ist jedoch nicht ein solches Fazit, ein solcher Widerschein und Nachklang bloß; die Seele ist ein integrierender Faktor in der Korrelation, in der Einheit von Seele und Leib. Der Naturalismus nivelliert die Seele in das Niveau des Leibes; er neutralisiert sie; und es ist nicht anders daher: er vernichtigt sie. Sie ist ihm nicht bloß nichts ohne den Leib; sie ist nichts anderes als der Leib. Daher kann der Naturalismus der Gefahr nicht ausweichen, das Tierische der menschlichen Natur nicht nur zum Vorschein kommen zu lassen, sondern es auch in den Vordergrund zu heben.

Die lüsterne Begehrlichkeit ist nicht nur ein Nebenfehler des Naturalismus, den er auch vermeiden könnte; nicht nur ein Protzen seiner Paradoxie zur Geltendmachung seines gleichen Rechtes mit dem idealen Standpunkt, sondern es ist die Logik, die von seinem Ausgange aus seine Kunst beherrscht. S e i n B e g r i f f v o n d e r N a t u r d e s M e n s c h e n ist nicht der Begriff einer Korrelation von Leib und Seele in dieser Menschennatur; es gibt für ihn keine Korrelation, sondern höchstens eine I n v o l u t i o n d e r S e e l e i m L e i b e.

Es muß daher allerdings auch bezweifelt werden, ob in solcher Kunstrichtung die echte Menschenliebe lebt. Wir sind schon darauf aufmerksam geworden, daß sie nicht anerkannt werden kann ohne die untrüglichen Merkmale der reinen allumfassenden H u m a n i t ä t. Und jetzt sehen wir es auch an der Darstellung des Sinnlichen im Menschen,

daß sie nicht dem Ideal der Humanität gemäß sein kann. Die Seele muß der Zielpunkt des Kunstschaffens sein, insofern sie der Einheit der Menschennatur näher liegt. Der Naturalismus müßte Seelen-Naturalismus sein, wenn die Natur des Menschen sein wahrhaftes Objekt sein soll. Ohne die dirigierende Kraft der Seele wird der Mensch nicht dem Tierischen entrückt. Die Seele ist sein Menschenadel. Wenn Goethe sagt: edel sei der Mensch, so heißt dies vor allem: edel stelle die Kunst den Menschen dar.

Auch hieran läßt sich der Unterschied zwischen Kunst und Sittlichkeit bestimmen. Für die Sittlichkeit ist es verdächtig, worauf Kant so eindringlich hingewiesen hat, den Menschen als edel zu denken. Dagegen läßt der Dichter keinen Zweifel darüber, daß sein Augenmerk bei dieser Charakteristik auf die Kunst gerichtet ist: denn das allein unterscheidet ihn von allen Wesen, die wir kennen. Die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier ist es, auf die es ankommt. Darauf kommt es aber nicht eigentlich in der Ethik an. Diese darf sich vielmehr in der Anwendung auf die psychologische Natur des Menschen über die Verwandtschaft von Mensch und Tier nicht kaltblütig hinwegsetzen. Darin gerade ist die Warnung Kants vor der Anpreisung edelmütiger Handlungen begründet. Sittlich bleibt der Mensch nicht nur mit der Verwandtschaft des Tiers behaftet, sondern seine Kontrolle soll auch von diesem Gesichtspunkte geleitet werden. Ästhetisch dagegen wird er der Tierheit toto coelo entrückt. Seine Natur ist nicht allein sein Leib; und seine Seele bleibt nicht in dem Leibe verhaftet; seine Seele vermag sich zu einer reinen Erscheinung an diesem Leibe zu bringen. Diese Reinheit der seelischen Erscheinung ist vorzugsweise das Werk des Humors. Daher ist es vorzugsweise die Darstellung des Edeln, das den Menschen von allen Wesen unterscheidet.

16. Die malerische Weltanschauung des Humors.

Auch Holbein bewährt sich als einer der Wenigen, in welchen die Kunst des Porträts ihre Vollendung er-

reicht, durch diesen Charakter des Humors. Zwar verschmäht er keineswegs die klassische Schönheit, und er ist auch in dieser dem Erhabenen zugeneigten Richtung der Meister der Vollendung. Aber wie er in den Totentänzen diesen gewaltigen Tanz mit dem Tode aufführt, der ebenso sehr ein Tanz des Lebens mit dem Tode, wie des Todes mit dem Leben ist, so schlägt er die große Richtung der Weltanschauung ein. Diese entsteht da, wo nicht bloß gelehrt wird, was das Richtige und das Rechte sei, sondern wo die Konflikte über die Normen zum Worte oder hier zum bildnerischen Ausdruck gebracht werden.

So möchte der Unterschied zu fassen sein, wenn man der Weltanschauung außerhalb der systematischen Lehre Raum geben und sie bestreiten will, wie diese Fassung des Problems jetzt in der Luft liegt. Die Totentänze sind eine Kunst der Weltanschauung. Unter diesem Gesichtspunkt wird sofort die Freiheit verständlich, welche hier gegen die Dogmatik der kirchlichen Lehre rege wird und sich aufbäumt; wie nicht minder auch gegen die Mächte der sozialen Tradition. Es ist der Humor, wie er schon das ganze Mittelalter hindurch als der befreiende Geist im Geheimen wirkt. Wir werden diese weltgeschichtliche Richtung des Humors alsbald eingehender zu betrachten haben. Hier soll uns nur die Wirkung interessieren, welche die Porträtkunst Holbeins von diesem großen Stil des Humors erfahren hat.

Wenn man von dem Bilde seiner Frau mit ihren beiden Kindern in Basel sich nicht trennen kann, und nicht allein in technischen Vorzügen den letzten Grund dieses Zaubers sei es zu erkennen, sei es anzuerkennen vermag, so dürfte dieser Sinn des Humors eine befriedigende Erklärung abgeben. Schön im gewöhnlichen Sinne ist diese Frau sicherlich nicht, aber die Liebe zu dieser Menschennatur hat alle traditionellen Maße der Schönheit überflügelt. Hier ist die Seele, wie sie in der milden Sicherheit dieser Augen ruht, in diesem Munde und in diesen Wangen, ein so bezwingender Schwerpunkt des ganzen Wesens, daß die Linien, welche diese Nasenform bilden, dagegen verschwinden, vielmehr in den Nimbus dieser Seelenhaftigkeit eintreten.

Auch die große Porträtgruppe des Thomas Morus und seiner Familie ist ein Beleg für diese Richtung seines Sinnes. Man denke nur an den Vater des Thomas Morus, in dessen Bild die Häßlichkeit durch eine gewisse Schalkhaftigkeit abgedämpft ist, zugleich aber auch das Vorbild des großen Sohnes erkennbar wird. Und ist der ganze Vorwurf selbst nicht auch ein lehrreiches Beispiel von dem Humor der Weltgeschichte: wie dieser Mann mit dem Herzen für das Elend in der Menschengeschichte, dieser große Dichter der Armut, als des Grundübels der Kultur, dessen Utopia alle anderen dieser Art durch die Aufrichtigkeit seines Gerechtigkeitssinnes, durch die von aller Rhetorik und Phantastik freie Wahrhaftigkeit seines sozialen Gefühls, durch seine Einsicht auch von der Gefahr der Religionen für das Ideal der Kultur weit hinter sich läßt — dem großen Konflikt der Kultur zwischen der politischen Gerechtigkeit und der politischen Religion zum Opfer fällt. Es liegt ein providentieller Schimmer des großen Humors auf dieser Schule von London, welche jenes Gruppenbild in seiner Zeit und seinen Umständen bilden dürfte.

Wie steht es nun aber mit Raffael selbst, der nicht im Genre des Familienbildes den großen Konflikt zwischen Kultur und Kirche behandelt; der im Dienste der Kirche, und selbst ergriffen von den in ihr sich regenden Tendenzen zu ihrer Läuterung und zu der Hebung ihrer sittlichen Haltung diese Konflikte auszugleichen sucht? Freilich in der Disputa und selbst in der Schule von Athen kann man zweifeln, diesen Geist des Humors zu finden, ebenso wie in der Messe von Bolsena. Wenn man übrigens das krasse Gegenüber der Disputa und der Schule von Athen erblickt, sollte man da nur daran denken dürfen, daß was auf der einen Wand sich abspielt, auf der andern sich widerspiegelt, oder sollte es doch vielleicht der Geist des Humors sein, der auch in diesem Gegenüber zur gewaltigen Offenbarung kommt? Doch darauf sei hier nicht weiter eingegangen. Dagegen müssen wir fragen: Steht Raffaels Zyklus der Madonnen etwa nur unter der Herrschaft des religiösen Gedankens, oder dringt ein weltliches Element unter dem Zauber dieser Schönheit in den

Marienkultus ein? Und wenn alle Welt von diesem Gedanken erfaßt wird, wird nicht damit die Mutter Gottes in das Licht jenes weltgeschichtlichen Humors gerückt, der die Mutter Gottes beleuchtet, wie eine sterbliche Mutter, die ihr Kind auf dem Arme trägt? Warum hat sich hier der spezifisch religiöse Ausdruck verwandelt in den schlichten, natürlichen Blick des Mutterglücks und der Mutterliebe? Warum betet diese Mutter nicht mehr ihr Kind an?

Indessen ist diese Mutter doch noch von klassischer Schönheit; sie hat sogar noch nicht alle Attribute der vornehmen Dame von sich abgetan; wenngleich sie, als Italienerin, diesen Unterschied von der Frau des Volkes nicht so abstechend an sich zu tragen braucht. Immerhin die Schönheit ist noch nicht verschmäht.

Wie steht es aber bei ihm mit dem Porträt? Hier muß es sich zeigen, auch für den Klassiker Raffael selbst, ob der Geist des Humors die Seele seiner Menschenliebe ist. Und hier zeigt es sich unverkennbar. Man denke an die Incognita in der Tribuna, nahe an einer der Türen derselben. Schön wird man sie nicht nennen wollen; die Wangen sind schematisch eingezogen, und kein Reiz der Fülle oder der Farbe beherrscht diese Züge. Und dennoch kann man sich von diesem Bilde vielleicht weniger trennen als von seinen schönsten Madonnen. In diesem Auge waltet eine himmlische Klarheit; diese Nasenflügel sind von der Feinheit eines Schwunges und einer Freiheit und Offenheit, in der der Abschluß dieser Rundung bewirkt wird. Jede Wölbung und jede Höhlung des Antlitzes ist geisterhaft durchgeführt; nicht geisterhaft, sondern seelenhaftig vollendet. Das ist die Vollendung der Liebe zur Natur des Menschen. Hier hat die Schönheit alle bloßen Reize von sich abgelegt; dieses Übertreffen der Schönheit ist das Werk des Humors.

Man kann die Richtung auf das Häßliche sogar bei Raffael beobachten. In dieser Hinsicht ist es lehrreich, daß die Fornarina, die früher dafür galt, jetzt dem Sebastiano del Piombo zuerteilt wird. Der ist immer schön; was ihm eben zur Größe fehlt, das ist diese Fähigkeit,

das Schöne zu verschmähen, und des Häßlichen sich anzunehmen. Das wirkliche Porträt von seiner Geliebten, das von Raffael herrührt, stellt diese in der Tat so dar, wie sie gewesen ist, und danach war sie nicht ein Urbild der klassischen Schönheit. Aber der Humor der Liebe hat sie mit solcher Innigkeit dargestellt, daß sie alle sonstige Schönheit überstrahlt. Sie hat die Augen von der durchdringenden Kraft, von der Leuchtkraft der Seele, welche die Augen des Jesuskindes bei Raffael auszeichnen.

Von seinen Christusbildern kann man vielleicht nicht allgemein befriedigt werden, außer etwa auf einem der Kartons; aber sein Christus ist der Knabe auf dem Schoße der Mutter. In die Augen dieses Knaben legt er seine ganze Liebe zur Natur des Menschen. Und ist das nicht auch ein weltgeschichtlicher Humor, daß der echte Christus nur das Kind auf dem Schoße der Mutter ist? das Kind, das zwar mit einem andern Kinde spielt, das aber mit Augen in die Welt blickt, die alle Tiefen der Welt durchdringen? Hier ist das Häßliche übergegangen in das Unreife, das Kindliche.

Raffael hat sich damit noch nicht genug getan; er ist ja der Porträtmaler seiner päpstlichen Mäcene. Ist er etwa hier zum Hofmaler geworden? Sein Julius II. ist in dieser Hinsicht nicht charakteristisch; denn die erhabene Schönheit dieses Kopfes mußte freilich dem Meister der Disputa gelingen. Aber bei Leo X. tritt die ganze Einzigkeit des Porträtisten an den Tag. Ist der sinnliche Glanz auf diesem Antlitz, das Fett dieser Hängebacken nicht schon ein Übergang ins Häßliche? Es ist unverkennbar so; wollte aber Raffael etwa seinen päpstlichen Gönner karikieren? Wollte er ihn etwa in dem ganzen Zynismus seiner sinnlichen Omnipotenz bloßstellen? Dann wäre das Bild eine Karikatur, aber kein ideales Porträt. Raffael hat Größeres an diesem Sinnbild selbstherrlicher Sinnlichkeit vollführt: er hat den Beschauer zu mächtiger Sympathie mit diesem Menschen gezwungen. Das hat sein Humor bewirkt, der das Häßliche selbst aufsucht, aufspürt in dieser gewaltigen Sinnlichkeit; der aber doch diesem Munde eine Gefaßtheit gibt, die alle Reize von

ihm abwehrt, und dieser Hand bei aller ihrer Weichheit eine Durchgeistigung, die allein schon die Seelenhaftigkeit über diese ganze Gestalt ausbreitet.

Einen solchen Menschen muß man nicht allein bewundern, wie man Julius II. bewundern muß; diesen aber muß man lieben, obgleich nicht durchgängig bewundern. Die echte ästhetische Liebe weiht man diesem Grenzbild des Häßlichen, weil es über den Abgrund des Häßlichen erhoben ist, weil die Liebe zur Natur des Menschen hier auch das häßlich Sinnliche veredelt, das will sagen, dem Bereiche des Tierischen entrückt, und in das spezifisch Menschliche hinüber gerettet hat.

Es ist der Sinn des Humors, daß das Häßliche nicht verachtet werde; denn es ist ein Zug in der Gestalt des Menschen, und sogar im Antlitz des Menschen. Wird dadurch etwa der Mensch zum Tier, oder auch nur zu einem Menschen niedern Grades? Dann würde die Liebe zur Natur des Menschen zweideutig und unwahrhaftig. Die Liebe bewährt sich darin als das legitime Gefühl der Kunst, daß sie auch das Häßliche lieben lehrt; denn es gehört zur menschlichen Natur; und das reine Gefühl ist diese Menschenliebe zur ganzen ungeschminkten Natur des Menschen. Das Häßliche bleibt nicht häßlich; der Humor bemächtigt sich seiner, und er gliedert es ein in das Schöne; denn er ist selbst ein Vehikel, ein erzeugender Faktor des Schönen. So späht die große Kunst des Humors das Häßliche im Menschen auf, um es als liebenswert zur Erscheinung zu bringen.

17. Das individuelle Problem Lionardos.

Lionardo wäre nicht der Große, der er beinahe vor allen andern Großen ist, wenn nicht auch in ihm der Geist des Humors zur Offenbarung käme; wenn er nur in den Karikaturen seiner Handzeichnungen ihn befriedigt hätte. Freilich ist auch sein Abendmahl nicht ohne die Mitwirkung des Humors. Da es sich in diesem Drama zugleich um Verrat handelt, so bleibt das Bild der Jünger nicht ohne den Fleck der sündigen Menschlichkeit.

Es ist vielleicht mehr als nur interessant, die Variationen im Motiv des Judas zu verfolgen. Besonders Sodoma wird dabei in hohem Maße charakteristisch auf dem Reste eines Fresko in einem Kloster auf Monte Oliveto, auf dem Judas etwas Dämonisches, aber nichts Gemeines hat. Lionardo hat vielleicht diesen Zubehör zu diesem Kreis der Jünger nicht sonderlich ausgezeichnet; für ihn genügte die Handbewegung Christi, die auf diesen Unwürdigen hinweist. Er hat seinen Humor auf noch größere Höhen geführt, als welche durch die Veredelung des Häßlichen erreichbar werden.

Wir sind schon darauf aufmerksam geworden, daß Lionardo dem Praxitelischen Zuge folgt, indem er die sinnliche Liebe vergöttlicht. Göttlich ist die Güte; denn Gott ist der Gute. Wie Keiner gut ist außer Gott, so sollte man auch keinem Menschen die Güte zusprechen. Und doch, was wäre der Mensch, wenn ihm der Abglanz der Güte gänzlich fehlte? Er wäre dann ein Mensch ohne Gott. Diese Antinomie im Menschen ist der tiefste Widerstreit in der Natur des Menschen. Er soll Güte haben, zu erlangen suchen, insofern er Gott nachstreben soll — welche Ironie: ein Mensch mit der Glorie der Güte. Es soll aber nicht Ironie sein; diese Glorie soll kein Scheinbild sein; es ist nicht anders, sie soll das Vorbild des Menschen werden, sie soll seine Natur durchdringen, sie zu einer neuen Natur umschaffen. So tritt vor dieser Aufgabe der Humor in sein Recht.

Hier ist es nicht die Mangelhaftigkeit seiner leiblichen Gestalt, welche die Häßlichkeit kennzeichnet; hier ist es eine Mangelhaftigkeit seiner Seele, welche die Natur des Menschen widerspruchsvoll und unwahr macht. Er läßt den Schein der Güte von sich ausgehen; dieser Schein erglänzt in dem menschlichen Spezifikum des Lächelns. Aber dieser Schein ist trügerisch; er muß es sein; denn wie könnte der Mensch die Güte ausstrahlen? Und das Lächeln ist doch das untrügliche Sonnenlicht der Güte. Ist es denn nun wirklich so, daß man lachen kann, und dennoch ein Schurke sein? Gibt es wirklich kein Unterscheidungszeichen zwischen dem Lachen der Selbstgefälligkeit, der Sattheit, der Überhebung, der Schadenfreude,

des Hohnes und dem Lächeln, das von der himmlischen Heimat der menschlichen Seele ausgeht?

Dieses Lächeln, die Wetterscheide zwischen Himmel und Hölle, haben wir als Wahrzeichen der griechischen Plastik schon kennen gelernt. Vielleicht ist es der griechischen Malerei bei aller ihrer Größe dennoch versagt geblieben. Hierzu mußte die Subjektivität des Menschen noch tiefere Kämpfe erst durchmachen. Wir werden sehen, daß Lionardo nicht der Erste war, der dieses Motivs sich bemächtigte; er war aber vielleicht der Erste, wenn nicht der Einzige, der seiner Herr wurde. Wir haben dies schon als den tiefsten Sinn in dem Mysterium der Mona Lisa kennen gelernt. Ein Weib will Güte ausstrahlen; das kann nur Ironie sein. Darum will Mancher auch diese Güte nicht in diesem Blick erkennen, will Manchem diese Güte vielmehr als höhnische Gefallsucht erscheinen. Wir haben es schon erwogen, daß hier die Grenzlinie zwischen kunstgeschichtlicher Stilkritik und systematischer Ästhetik zu einer peinlichen Deutlichkeit kommt.

Das ist der Humor Lionardos, daß er an dieser Grenze von Himmel und Hölle im Menschen, zwischen seiner Anlage zur Moralität, die ihn himmelwärts führt, und der Selbstsucht in ihm, die ihm nicht allein zur Qual wird, sondern auch zum Fallstrick der Verblendung, der eiteln Überhebung und der Selbstvergötterung; daß er an diesem Scheidewege zu tiefster Häßlichkeit, zur Häßlichkeit der Seele, des Erbarmens bedarf, welches allein die große Kunst ihm angedeihen lassen kann. Der Humor verklärt das Lachen zum himmlischen Lächeln, an dem man nicht irre werden soll; an dem nur irre wird, wer es nicht begreift, daß er hier eine neue Kunstaufgabe zu empfangen berufen wird: an die Erscheinung der Güte im Auge des Menschen, auf den Lippen des Menschen glauben zu lernen, glauben zu sollen. Wird die Kunst dadurch etwa zu einer erbaulichen Moralpredigt? Keineswegs; es ist ihre durchgängige Aufgabe, der sie hier nur eine absonderliche Richtung gibt, die Liebe zur Menschennatur.

Auch ist die Richtung gar nicht schlechthin absonderlich; sie wird schon in der Antike angebahnt. Dort ist die Güte ein Attribut der Gottheit freilich, aber auch bei ihr noch gebunden in einer feierlichen Steifheit, die schon freier wird in dem Relief der Aphrodite, der 1887 aufgefundenen Geburt der Venus. Hier geht der Ernst schon bei aller Feierlichkeit in Freundlichkeit und Güte über. Aber es fehlt hier die vermeintliche Zweideutigkeit, die erst im Menschenantlitz aufsteigen kann und muß, wenn der Humor hier sein Reich aufrichtet.

Dieses Lächeln ist der Grundzug in der Porträtkunst Lionardos. Es ist dasselbe bei der Maria selbdritt, bei dem Bakchus, wie beim Johannes. Es fehlt aber auf seinem wunderbarsten Christusbilde im Abendmahl. Und dieses Fehlen beweist vollständig, daß das Lächeln ihm als Macht des Humors gilt. Christus dagegen ist nur erhaben; seine Güte ist unzweideutig, daher auch bei aller tiefen Innigkeit groß und schlicht.

18. Der Humor bei Michelangelo.

Man könnte meinen, Michelangelo lasse sich mehr als jeder andere Große aus diesem Gesichtspunkte beleuchten. Ist doch schon das Übermäßige eine Gefahr für das Erhabene, aus sich heraus zu fallen. Und so könnte man in dem Humor den Grund zu erkennen glauben für das Übermaß, das Michelangelo bevorzugt. Indessen bedarf es positiver Momente für den Humor; das Übermaß wäre nur ein negatives, indem es die Grenzen des Erhabenen zu sprengen droht. Es fehlt nicht an einem näher liegenden Beispiel, wie ein solches an der Decke darin sich finden möchte, daß er den Haman in ganzer Figur aufgehängt erscheinen läßt, während daneben Ahasver mit der Esther beim Mahle sitzt; dieser Haman hängt da, wie der leibhaftige Marsyas, von dem der Konservatoren-Palast das interessante Denkmal besitzt. Das ist freilich Humor im üblichen Sinne, aber noch nicht in dem ästhetischen, den wir hier als den weltgeschichtlichen betrachten.

Wenn wir dagegen an den jugendlichen Sklaven im Louvre denken, so finden wir an ihm jenes charakteristische Lächeln, welches an dieser Gestalt besonders ergreifen muß, und welches daher diesem Sinnbild das legitime Gepräge gibt. Der Mensch in dieser jugendlichen Schöne, in dieser höchsten Kraft eines Epheben, in dieser Vollendung der menschlichen Jugend — dieses Ebenbild der Gottheit ist ein Sklave. Gibt es einen tiefern Hohn für die ganze Kultur, und mithin für die Natur des Menschengeschlechts? Reicht alle Häßlichkeit, die etwa in der Menschennatur sich finden möchte, an die Größe dieses Jammers heran? Und doch trotzt er nicht, und schießt nicht Blicke des Hasses, so wenig er sich zur Klage erniedrigt; ein Lächeln geht von diesem Munde aus, und es überstrahlt diesen mächtigen ganzen Gliederbau, wie ein Strahl des Sonnenlichts. Das ist der Humor Michelangelos: ein Götterjüngling, als Mensch und als Sklave. Und der Ausdruck dieses Humors ist das Lächeln des Eros: des Satyrs, als Eros. Dieses Lächeln ist echter als in dem Giovannino in Berlin.

Eine ähnliche Tendenz möchte auch bei dem Problem des David in der Plastik der Renaissance mitspielen; und nicht an letzter Stelle bei seiner Darstellung, als des Florentiner Schutzpatrons. Wenn die geistige Kraft und insbesondere die des gottbegeisterten Dichters gegen die rohe Naturkraft des Riesen aufgestellt wird, so ist das überhaupt der Stil des Humors, der sogar in die Burleske überzuspringen in Gefahr kommt. Die körperliche Kleinheit und die jugendliche Schwäche wird von dem Humor bestrahlt; der Fall des Riesen erregt ein komisches Gaudium; er liegt beinahe schon jenseit des Humors.

Der Humor der Weltgeschichte ist ein altes Wort, das vielfach angewendet und ausgedeutet worden ist. Und doch muß es noch ganz anders, noch viel intimer durchgeführt werden. Nicht nur die Weltgeschichte selbst scheint sich in ihrer rationalen Gesetzmäßigkeit oftmals nicht anders zu Verstande bringen zu lassen, als unter der Annahme, daß der Weltgeist auch als ein ästhetischer Künstler sein Spiel treibe. Gegen sie selbst muß daher der Humor aufgeboten werden,

nicht allein um ein rationales Verständnis von ihr zu erlangen, um nicht an allem rationalen Sinn in ihr zu verzweifeln, sondern auch um vorwärts zu kommen, um das Irrationale in ihr zu beseitigen, oder wenigstens zu vermindern. Hierin vollzieht sich die ästhetische Kraft des Humors; hierin vollzieht sich die Kunst, als ein systematischer Faktor des Bewußtseins der Kultur.

19. Die Selbständigkeit der Kunst und die religiöse Kunst.

Die systematische Bedeutung der Kunst befreit wieder einmal von dem zweischneidig gefährlichen Irrtum, als ob die Kunst nur ein Spiel der Kultur wäre; als ob sie ihre Freiheit preisgäbe, wenn sie an der Menschen- und der Götterwelt ihr freies Gericht übt. Wie könnte sie das denn vermeiden? Ihr Gegenstand ist und bleibt die Natur des Menschen; die Götter aber sind ja doch auch nur Werke von Menschenhand; und etwa nicht auch von Menschengeist? Ihre Freiheit soll die Kunst nicht verlieren, wenn sie sich in den Dienst der Götterwelt, oder unter die Autorität der Kirche zu deren Hilfleistung stellt. Aber wenn sie der Kirche gegenüber ihre Freiheit wahren wollte, dann soll sie auf einmal ein moralisches, ein Kulturamt sich anmaßen. Die systematische Bedeutung der Kunst befreit von diesem kulturfeindlichen Charakter, der der Kunst durch die allgemeine Theorie aufgedrückt wird: daß die Religion selbständig sei, und von der Kunst sich nur begleiten und unterstützen lasse; daß dagegen die Kunst keine eigene Richtung des Bewußtseins der Religon gegenüber sei; daß sie das Gefühl des Unendlichen entweder mit ihr gemein habe, oder gar von ihr empfange.

In beiden Fällen wird die Selbständigkeit der Kunst der Religion gegenüber gelähmt, und es geht dadurch das Verständnis für die Gegenkraft verloren, welche die Kunst in ihrer selbständigen Freiheit der Religion gegenüber bildet. Dies ist ein Verlust für die geschichtliche Einsicht von den Gegenwirkungen der Kulturkräfte. Es geht aber zugleich dabei die ästhetische Bedeutung zunichte; und

ihre geschichtliche Wirksamkeit innerhalb der Kultur wird dadurch beengt und verdunkelt. Es werden dagegen immer Raktionen und Überspannungen nach der andern Seite unausbleiblich.

Die Kunst ist eine selbständige Richtung des Bewußtseins der Kultur. Sie ist durch den systematischen Charakter des Kulturbewußtseins gebunden; sie kann nicht eine neue Erkenntnis der Natur, und ebenso wenig eine neue Ethik von der Allheit des sittlichen Subjekts der Menschheit zu erfinden haben; Erkenntnis und Ethik sind ihre Vorbedingungen. Aber die Religion ist keineswegs identisch mit der Ethik; die Religion gibt es nur in Religionen und Kirchen; die Religion ist die Religion der Vernunft, nicht die irgend einer positiven Religion. Sie ist nur eine; und ob sie von der Ethik unterscheidbar ist? Das ist eine Frage der Ethik. Die Ethik ist das Forum der Wissenschaft, vor dem diese Frage entschieden wird; ihre Entscheidung steht keineswegs der Religion selbst zu.

Wie könnte also die Kunst in ihrer ästhetischen Selbständigkeit der Religion unterworfen sein, weil sie der Ethik unterworfen ist?

Das herrschende Vorurteil, welches in dem zweideutigen Worte von der religiösen Kunst ausgedrückt wird, benimmt der Kunst die weltgeschichtliche Kraft ihres Humors; des Humors, mit dem sie in ihrer Freiheit und Selbständigkeit die Weltgeschichte beleuchtet, nicht an letzter Stelle, auch in den Gebilden der Kirche. Man hat es sehr bald in Griechenland einsehen gelernt, daß Sokrates kein Vernichter der Religiosität gewesen ist. Angeklagt aber wurde er auf die Einführung neuer Götter. Der Sinn dieser Anklage ist freilich richtig. Und doch hat Sokrates, als Philosoph, zu dieser Anklage keinen eigentlichen Anlaß geboten. Er hat die Eudämonie gelehrt, also die Güte der Gottheit behauptet. War das schon ein Widerspruch gegen den vaterländischen Glauben von der Furcht vor der Macht der Götter, so galten in ihm die Götter doch nicht mehr als neidisch und böse; theoretisch war daher sein Angriff auf den Glauben seines

Staates nicht bewiesen. Aber seine Persönlichkeit, sein Genius hat diesen Angriff gebildet. Und wie betätigte sich dieser Genius? Er wirkte im Zeichen der Ironie.

Die Lehre des Sokrates hat sicherlich einen tiefen theoretischen Charakter; aber es ist doch verständlich, daß man immerfort darüber streitet, ob er mehr Philosoph, oder mehr populärer Volkslehrer war. Er war Beides; keines allein. Er konnte Beides sein, weil er Künstler war, Künstler in der Darstellung seiner eigenen Persönlichkeit.

Vielleicht wird es dadurch auch tiefer verständlich, daß er auf den Stil Platons von einer so nachhaltigen Wirksamkeit bleiben konnte. Es ist, als ob Platon die eigene Entwicklung und Darstellung seines philosophischen Lehrgebäudes sich gar nicht abgelöst denken konnte von der mimischen Gestalt dieses Künstlers der menschlichen Persönlichkeit. So läßt er den Sokrates auch durch Alkibiades charakterisiert werden, als einen Silen, als einen Satyr mit der unbezwinglichen Zauberkraft des Eros. Wahrlich, diese antiken Zeugnisse machen Sokrates auch in dem Sinne zu einem zentralen Typus des Perikleischen Athen, daß er der Künstler schlechthin sei, die verkörperte Verwandlung des Satyrs in den Eros; die Personifikation dieser hellenischen Peripetie im ästhetischen Mittelpunkte des Geisteslebens.

Was bei Sokrates, dem Ethiker, der er doch hauptsächlich war, die Ironie bedeutete und ausrichtete, das tritt im Mittelalter, in der gesamten Kunst des Mittelalters als Humor in Kraft. Würde dieser Humor, als der selbständige Geist der Kunst, in dieser Kunst fehlen, so fehlte ihr der selbständige Geist. Es ist nimmermehr anzunehmen, daß alle die großen Künstler des Mittelalters sich in stumpfer Gläubigkeit nur schlechterdings als gefügige Werkzeuge sich der Kirche zu Dienst gestellt haben könnten. Darum braucht man nicht etwa zu meinen, sie müßten Freigeister gewesen sein, und es hätte mithin ihrer anscheinend religiösen Begeisterung an Wahrhaftigkeit gefehlt.

Das wäre der entgegengesetzte Fehler. Die Künstler stehen und stellen sich durchaus nicht außerhalb der allgemeinen

religiösen Anschauung; aber sie können es nicht vermeiden, sich über sie zu stellen; sonst würden sie die ästhetische Selbständigkeit verlieren, und damit den Charakter des Genies. Es gibt kein unfreies Genie. Das Genie vertritt die systematische Selbständigkeit der Kunst. Man hat daher auch immer an Koryphäen der religiösen Kunst selbst Ketzerei gewittert; man nannte das damals Atheismus. Erst mit dem Beginn der sittlichen Restauration des Katholizismus fangen die Künstler an, nicht nur wärmer, sondern auch vorsichtiger zu werden. Das sind transitorische Symptome, die ohne Belang sind für die prinzipielle Sachlage.

Die Kunst des Mittelalters muß trotz aller innern Verschiedenheit der christlichen Glaubenslehre von der des griechischen Polytheismus dennoch prinzipiell die gleiche Unabhängigkeit dem Glauben gegenüber haben. Wenn die ganze Ausstattung dieses Glaubens, der Personen, welche in der Gottheit vereinigt sind, ihrer Vorfahren, ihrer Sendboten, ihrer Heiligen und Blutzeugen ihnen zum Vorwurf dienen sollen, so ist es durch ihre systematische Methodik ausgeschlossen, daß sie sich nur zu Kopisten dieser dogmatischen Vorschriften hätten hergeben können. Es liegt auch in der Natur und in der gegenseitigen Konstellation dieser Glaubensgedanken, daß sie nur und ausschließlich im Momente des Erhabenen hätten zur Darstellung gebracht werden können. Hiergegen stellt das jüngste Gericht allein einen unüberwindlichen Widerstand. Die Seligen können vielleicht unter diesem Zeichen zur Erscheinung kommen; die Erhabenheit hat dabei nur die Gefahr der Langweiligkeit zu bestehen. Aber die gläubigste Phantasie konnte die Verdammten schlechterdings nicht ausschließlich nach der Schablone der Erhabenheit abmalen. Hier regt sich der Humor sogar bei Fra Angelico.

Aber das jüngste Gericht bietet doch nicht allein einen menschlichen Anstoß gegen die kirchliche Gläubigkeit. Man vergißt so leicht, daß die Einweihungsrede, welche König Salomo hielt, nachdem er den Tempel mit aller Pracht auferbaut hatte, den die Kunst vernichtenden Gedanken ausspricht: „Die Himmel und der Himmel Himmel können dich nicht fassen, geschweige dieses Haus.“ Hier fühlt sich die

Religion in der Geistigkeit und Unendlichkeit ihres Gottes durch die Kunst beengt. Man versteht das viel zitierte Wort: „Die Kunst ist die Ironie des Übersinnlichen". Aber das Unendliche bedarf ja doch dieser Ironie; es ruft sie herbei, und kann nicht von ihr lassen. Dagegen muß nun aber auch die Kunst ihrerseits sich gegen die Vorschriften der Religion wehren dürfen, wenn sie in diesen Dienst immerfort eintritt; sie muß sich nicht bloß für die Anpassungen, die dabei unvermeidlich sind, schadlos halten, sondern sich, obzwar durchaus nicht ohne schweren innern Kampf, ihre systematische Selbständigkeit wahren. So wird hieraus schon erklärlich, wie die Gothik mehr als jeder andere Baustil ihr plastisches Außenwerk nicht allein mit den Gestalten der Apostel und der Heiligen ausschmückte, sondern auch mit Tierköpfen und Tierfratzen. Je mehr sie das Innere, wie auch den Außenbau in eine himmelhohe Höhe ragen ließ, und aller Materialität in dem Wandkörper Widerstand leistete, desto mutwilliger spielte sie mit dem Unternatürlichen der Geisterwelt.

Immerhin blieb die Baukunst in der Geistigkeit ihrer Raumwelt noch immer unbehelligt von den buchstäblichen Ansprüchen des Kirchenglaubens. Anders steht es mit der Malerei, während die Plastik doch immer noch wenigstens Gott Vater gegenüber ohne Anspruch blieb, und vom Marienkultus vornehmlich die Pietà darzustellen hatte. Hier bleibt jede Anstößigkeit fern. Die Malerei dagegen mußte bei aller innigsten Befangenheit einen Anstoß darin empfinden, daß der Gott als Kind auf dem Schoße der Mutter ruht, und von ihm aus den bezwingenden Blick auf die Welt richtet. Im Credo heißt es: unigenitus, non factus, ante omnia saecula, und jetzt und hier sitzt ein Bambino auf dem Schoße der Maria. Man baut wohl in den Kirchen die Krippe zu Weihnachten auf, aber wenn wie besonders auf Maria in araceli der Bambino, in Person aufgewickelt, demonstriert wird, so meint man dies als lediglich mittelalterliche Naivität würdigen zu dürfen. Aber auch der große Künstler, das echte wahrhafte Genie, welches an seinem Teile einen Fortschritt der Kultur hervorbringt, auch dieser schöpferische Geist

soll dieser Grenze von Religion und Mythos gegenüber unbefangen gewesen sein? Es würde überhaupt keinen Humor in der Kunst geben, es könnte keiner anerkannt werden, wenn man so denken müßte.

Die Menschen überhaupt sind nicht den ganzen Tag über, nicht in allen Lebenslagen so gläubig fromm, wie sie es und wenn sie es in der Kirche sind. Der Künstler aber hat sein Tagewerk an diesen Gebilden der Religion. Seine Schöpfungen werden in den Kirchen und Kapellen, werden auf den Altären aufgestellt und angebetet; wie sollte er dem Gedanken sich entziehen können, daß er diese Gottesbilder nicht nur zimmert und malt, sondern daß er ihnen auch seinen Geist einhaucht, daß er in der Gruppierung dieser Gestalten, in der Darstellung dieser Handlungen einen Sinn selbst ihnen geben muß, wenn anders sein eigener Geist diese Darstellung beseelen muß, wie sehr immer der Auftraggeber ihn bestimmen mag? Und wenn es nicht anders zugehen konnte, als daß der große Künstler, selbst ohne ausdrückliche Absicht, den Geist der Kunst selbständig walten lassen mußte an diesen Kultusbildern, so wird der weitere Gedanke weniger befremdlich erscheinen, daß der Geist der Kunst in seiner systematischen Selbständigkeit diesem ganzen Kultus, diesem ganzen Glauben gegenüber sich regen, daß er als Humor sich betätigen müsse.

Ist doch aller Fortschritt in der Kunst im letzten Grunde durch dieses Walten des Humors allein verständlich. Warum kämpft man gegen die byzantinische Madonna auf dem Goldgrunde, und warum gibt man der Madonna den Hintergrund der Florentiner Landschaft? Spielt der Humor nicht etwa hier mit der Geburt Jesu in Nazareth? Oder wäre er etwa in Florenz geboren? Wenn er doch so gemalt wird, so soll eben der Gedanke ausgesprochen werden, er sei auch in Florenz geboren, und er solle überall nur so gelten, wie er allda geboren werde. Man nennt das weltgeschichtlichen Protestantismus. Die Kunst ist nun nicht geschichtsphilosophische Deutung des Kirchenglaubens; sie nennt sich auch nicht Humor, aber sie erzeugt sich als Humor.

Nehmen wir ein anderes Beispiel, das weniger im Zentrum der herrschenden Religiosität steht. Von Lionardo abgesehen, gibt es vielleicht keinen größern Künstler als Giotto. Er war gewiß im höchsten Sinne ein religiöser Maler. Alles Menschliche und dramatisch Große in der Leidensgeschichte hat er mit der tiefsten Kraft veranschaulicht. Sein Judaskuß wiegt ein ganzes jüngstes Gericht auf; und wie hat er die Vorgeschichte mit einer Innigkeit behandelt, die Vertreibung Joachims und die Situation des heiligen Joseph. Aber zum mindesten gut erfunden ist doch die beglaubigte Anekdote, daß er auf die Frage, warum die Maler den heiligen Joseph stets mit trübseliger Miene abbilden, geantwortet habe: „Bei seinem Verhältnis zu dem Kinde kann ich das nur natürlich finden.“ Indessen hier handelt es sich noch um das Inventar des Glaubens.

Freier steht man doch wohl seinem größten Werk gegenüber, der Verherrlichung des Franz von Assisi. Wie ergreifend hat er hier das Ideal der Armut geschildert. Ein moderner Mensch freilich kann schon irre werden an der platten Gläubigkeit an diese Sendung, wenn er sieht, wie Giotto den heiligen Franz von dem wunderbaren Palaste träumen läßt, der ihm im Himmel aufgerichtet ist. Im nächsten Bilde wirft er dann seine reichen Gewänder von sich, und gibt sie den Armen. Sollte einem Manne, wie Giotto, gar keine Ahnung von dem innerlichen Widerspruche aufgegangen sein, der darin liegt, daß man die Armut wählt, weil einem der Reichtum und die Ehren im Himmel verheißen sind? Wenn gedanklich der Widerspruch ausgleichbar wird, so macht ihn doch das herrliche Bild klaffend.

Wie steht es aber, wenn ein vorhandenes Gedicht Giottos gegen die Armut vom Standpunkte der Kultur aus seine Einwendungen erhebt? „Unfreiwillige Armut führt sicher zu allen erdenklichen Vergehen, Sünden und Lastern; und freiwillige Armut — wie selten wird sie gehalten! Aber auch wenn sie es wird, fördert sie nicht Kenntnisse, Tugenden und gute Sitten. Schimpflich scheint es mir, das Tugend zu nennen, was das Gute hindert, und übel muß der Erfolg sein, wo man einen tierischen Zu-

stand für höher hält als die Tugend, die zu Wohlsein und Einsicht führt. Wohl wirst Du mir einwerfen, daß unser Herr die Armut empfiehlt. Aber verstehe ihn recht . . mit seiner Nichtachtung des Besitzes warnt er uns vor dem Geiz; wir aber sehen die Lobredner der Armut am wenigsten sie hegen. Habgierig sind sie und Heuchler dazu." Wie stimmt diese Kulturgesinnung und aus ihr heraus dieses Urteil über die Armut mit seiner Verherrlichung des heiligen Franz?

Die Bilder in der Croce zu Florenz machen es vielleicht noch deutlicher als die in der Arena zu Padua, wie die in der Oberkirche zu Assisi, daß es der Humor ist, der sich in Giotto dieser ganzen sozialen Bewegung mit allen den Kräften, die sie ins Leben gerufen hat, bemächtigte. Es ist eine neue und eigene Art von Gläubigkeit, mit welcher diese Mönche das Hinscheiden ihres Heiligen abwarten, und in seine Leiden und seine Wunden mit ihren verhärteten Blicken sich einbohren, wie in der Frömmigkeit, mit der die Wunden Christi beweint werden. Wenn man es schroff ausdrücken dürfte, möchte man meinen, es sei ein neues anatomisches Problem für die mimische Darstellung des Gesichtes hier erwacht. Überdies verrät es sich auch an den Frauengestalten, daß nicht allein der fromme Glaube hier den Vorwurf bildet. Diese Frauen haben einen andern Ausdruck als die Fra Angelicos. Schon der gigantische Körperbau, wenngleich durch die mächtige Gewandung noch nicht zu freier Enthüllung gekommen, läßt es wohl erkennen, daß es sich für den Künstler noch um etwas Anderes handelt als um den Mittelpunkt des Heiligen; daß die Menschen selbst, welche seinen Umkreis bilden, ein eigenes Interesse beanspruchen und behaupten.

Ganz besonders deutlich sieht man dies bei dem Tanz der Salome. Die zwei urkräftigen Frauengestalten, welche, die eine mit verschränkten Armen, diesem grausen Spiel mit fröhlichem Lachen zuschauen, sie sind nicht bloß Gestalten vom Dorfe etwa, in urwüchsiger Schönheit; wie sie selbst sich über dieses Spiel ihre Gedanken machen, ihren Spott darüber ergehen lassen, so beweisen sie zugleich vielleicht, daß es in Giottos Art war, wenngleich er sie nicht immer

ausführt, seinen Bildern einen Zuschauer hinzuzudenken, der wie außerhalb des Bildes, der über dem Bilde und seiner Geschichte steht. In Giotto wird die Kunst selbständig; sie hört auf, bloße Kirchenkunst zu sein, bloße Bildnerin des Kultus. Der Mensch wird zum Mittelpunkt. Daher erwächst der Mensch bei ihm zu Prometheischem Maß.

20. Das Dante-Problem.

Man kann Giotto nicht das Herz prüfen, ohne seinen Freund Dante zu befragen. Er ist das Herz der Frührenaissance, und er ist es für die ganze Renaissance neben Platon geblieben: er ist das Herz Italiens geworden und geblieben. Er hat seinem Vaterlande nicht nur die Sprache geprägt, und ein geistiges Nationalgedicht, eine neue Art von Epos, ihm gegeben; er hat ihm auch die Liebe zum Vaterlande im Geiste der Renaissance legalisiert in der Idee des Staates. Er steht an der Grenzscheide der Weltalter; er feiert das Mittelalter, indem er es vollendet und zu Ende führt. Die beherrschende Idee des Mittelalters ist die christliche Glaubenslehre: sie will der Schwerpunkt des mittelalterlichen Menschtums sein; sie muß daher den Staat bekämpfen, sofern er der einzige Mittelpunkt sein will und sein muß. Dante gehört dieser Welt des Glaubens an. Seine Philosophie ist die Philosophie des Christentums, die Lehre von der Substanz der Trinität. Aber in diesen Gedanken ist er nur empfangend; sie bilden seine Voraussetzung. Ist diese religiöse Voraussetzung aber etwa in erschöpfender Weise die sittliche Vorbedingung seines Schaffens als Dichter?

Das ist der moderne Geist in Dante: daß seine religiöse Anhänglichkeit und Abhängigkeit sich nicht deckt mit seiner ethischen Überzeugung. Sein zentrales Problem ist sein Vaterland. Er ist nicht mehr nur Theologe, sondern vielmehr Politiker. Daher wird er zum Ethiker der modernen Welt. Er lehrt den großen neuen Gedanken, daß die Sittlichkeit nicht restlos aufgeht in der Religion, sondern daß ihr eminentes Problem der Staat ist. Ginge die Sittlich-

keit in der Religion auf, so ginge auch der Staat in der Religion auf. Das ist die Herzkrankheit des Mittelalters. Dante vernichtet das Mittelalter in diesem seinem Archimedischen Punkte.

Damit aber stellt sich Dante vor eine große Antinomie. Die Resorption des Staates durch die Religion, das bedeutet der Begriff des Papstes und der Papstkirche des Mittelalters. Die Autonomie des Staates fordert daher die Feindschaft gegen das Papsttum. Aber das Papsttum ist die Kirche, und die Kirche ist die Verfassung der Glaubenslehre. Muß nun Dante auch das Christentum bekämpfen, weil er das Papsttum bekämpfen muß?

Vor dieser Konsequenz mußte ihm bange werden. Ihr gänzlich auszuweichen, wurde selbst seiner Dialektik kaum möglich. Die Identität war zu eng in der Glaubenslehre verfestigt. Indessen ist er nicht etwa nur der personifizierte Weltgeist; er ist auch ein Kind seiner Zeit, und gerade weil er auch eine providentielle Mission vertritt, so durfte er dieser mit Einseitigkeit obliegen. Er durfte sich auf die Bekämpfung des Papsttums beschränken, um seinen politischen Grundgedanken nicht von vornherein unwirksam zu machen. So stellt er den Papst und das Vaterland in Widerspruch, die Papstkirche und den Staat; aber nicht die Papstkirche und die Religion, geschweige die Religion und den Staat. Der Staat ist die neue souveräne Sittlichkeit; sie kann und soll auch die Religion, sofern sie Sittlichkeit ist, in sich aufnehmen. In der Papstkirche dagegen deckt sich die Religion nicht mit der Sittlichkeit. Daher ist der Papst zu bestreiten, nicht aber die Religion, das Christentum.

So kann es verständlich werden, daß Dante, ohnehin unter der Macht seines Glaubens stehend, und aus dem innerlichen Gefühl des latenten logischen Widerstreits nur um so dringlicher dazu angetrieben, eine Glorifizierung des christlichen Dogmas vollbringt, wie es mit einem solchen Zauber der Phantasie noch niemals verherrlicht worden war. Dennoch war ihm dies nicht die Hauptsache, sondern nur das Mittel, seiner neuen Idee den Sieg, oder auch nur den Durchbruch zu erringen, Je unzweifelhafter er die Glaubenslehre der Kirche verherrlicht,

desto wirksamer kann er den Papst und in ihm die Papstkirche, die Kirche, als Staat, bekämpfen. Es gibt nur einen Staat, der ist das Vaterland. Daher kann es nicht nur eine Sittlichkeit geben, nämlich die Religion, sondern sofern diese auch als Sittlichkeit in Geltung bleibt, gibt es mindestens noch eine zweite. So wird das Wort der Scholastik von der zwiefachen Wahrheit im tiefern Sinne noch das Losungswort der modernen Welt: es gibt eine zwiefache Sittlichkeit, die des Staates neben der der Religion.

Mit diesem gewaltigen Zwiespalt in seinem Kulturgeiste tritt Dante an sein großes Lehrgedicht heran. Schwer genug ist schon der Anstoß, der in diesem Worte ausgesprochen ist: das Gedicht eines Weltalters ein Lehrgedicht, und ein Lehrgedicht über die Glaubenslehre.

Kann es einen größern Gegensatz zu einem Weltgedicht geben? Es hat noch niemals ein Gedicht gegeben, das nicht von der Liebe inspiriert worden wäre, freilich von der universellen Liebe, aber diese muß unbedingt die Geschlechtsliebe in sich bergen, in sich atmen lassen. Verträgt sich nun mit dieser latenten Liebe auch die Glaubenslehre? Man braucht nur diese Frage zu stellen, um unserer Entwicklung gemäß die Antwort zu fordern: Dante mußte zum Dichter des Humors werden, wenn er sein Gedicht auch nur in Angriff nehmen konnte.

Alle gedanklichen Konflikte, die ihm unausweichlich werden mußten, führten ihn auf diesen Weg zur Schönheit. Er geißelt sein Zeitalter, sein ganzes Vaterland; nicht nur einzelne Städte verfolgt er mit seinem vernichtenden Spotte; ganz Italien ist ihm un bordello. Das ist sein echter, prophetischer Patriotismus. Er schmeichelt nicht; er züchtigt und er mahnt. Er mahnt nicht als mittelalterlicher Bußprediger; er antiquiert den Savonarola. Er ermahnt, er geißelt, er verdammt auf Grund der neuen Sittenlehre des vaterländischen Staates. Aber wie Shakespeare sich der Hexen bedient, um Macbeth zu schrecken, oder den Geist des Vaters vor Hamlet erscheinen läßt, um so viel umfassender und eingreifender operiert Dante mit der Hölle.

Von der Glaubenslehre der Kirche nimmt er vor allem ihr mystisches Strafsystem in Anspruch. Er braucht es, weil er die Bösen verdammen will, die sich am Vaterland versündigen. Aber das Strafsystem der Kirche hat einen unverbesserlichen Grundfehler. Wie es dem Glaubenssystem entspricht, welches mit der Erlösung die Verdammnis paart, mit dem ewigen Leben das ewige Verderben, so ist die eigentliche Strafe eine definitive; das ewige Verderben ist ewige Höllenstrafe. Dante war ein Mensch, ein Sohn seiner Zeit; er war nicht ohne allen Anteil an ihren Schwächen und Fehlern. Als Dichter aber muß er, da er strafen und mahnen will, mit den ewigen Strafen verdammen: wie konnte er dies, als ein Mensch von natürlichem Mitleid, von natürlichem Mitgefühl für Freunde und Mitbürger, wenngleich sie gefallen, wenngleich sie zu strafen waren; mußte ihm nicht das Herz brechen, wenn ihn sein Thema zu dieser Höllenfahrt führte?

Der Humor allein konnte ihn retten, wenn er als natürlicher Mensch, wenn er, als wahrer Dichter, sich in diesem seinem Thema behaupten wollte. Wie bei den Malern des jüngsten Gerichts unaufhaltsam der Humor durchbricht, so illustriert auch Botticelli kongenial das Inferno Dantes. Nur einmal, wenn ich nicht irre, kommen die Tränen in diesem großen Gedichte zum Vorschein, nämlich in der wunderbaren Episode der Francesca da Rimini. Hier weint der Humor diese Tränen über die Unverbesserlichkeit dieses Straf- und dieses Glaubenssystems. Hier macht sich Dante nicht etwa lustig über diese der Liebe Gottes hohnsprechende Strafmethode der Ewigkeit — das wäre Satyre — der Humor benetzt und verklärt, spricht selig das Andenken dieses Verdammten, der nach diesem Glaubenssystem ewiger Strafe verfallen ist: diese Tränen sichern ihm die Seligkeit.

Diese eine, große, die vielleicht innigste Stelle des ganzen Gedichtes macht es unverkennbar, daß Dante eben so sehr der Dichter des Humors, wie der des Erhabenen ist. Die Wehmut des Humors verklärt das Antlitz des Sünders in der Hölle. So ist es doch nicht allein der Papst, den er vor sein Forum zieht; es ist unvermeidlich, daß auch der Glaube in Anspruch genommen wird. Das Gedicht würde dabei in Widerspruch

geraten; aber der Humor hebt den Widerspruch auf. Für ihn gibt es keine Kirche mehr, selbst keine Religion; er hat seinen eigenen Olymp; nicht zwar eine eigene Sittlichkeit, aber eine von der Religion verschiedene, von ihr unabhängige Sittlichkeit. Er vermag es, dieser sich zu bemächtigen, und ihr ein neues, bisher nicht erstandenes Leben in dem Lande der Schönheit zu geben.

Die Freiheit Dantes gegenüber der Sittlichkeit der Kirche wird außer Zweifel gestellt durch die eine Tatsache in seinem Gedichte, daß ein Mörder, der dies für den Nutzen der Kirche und auf Geheiß des Papstes geworden ist, trotz der Absolution durch den Papst, der ewigen Höllenstrafe verfallen ist. Diesen Grundirrtum der Kirche, dieses frevelhafte Spiel mit der göttlichen Gerechtigkeit lernt Dante auf seiner Höllenfahrt erkennen. Wer der Kirche an diesem Punkte den Herzstoß zu versetzen vermag, der steht nicht mehr unentwegt in ihrem Banne.

Indessen die Antinomie erhebt sich ja bei Dante nicht allein von Seiten des Glaubens und der Kirche, sofern diese im Widerspruch stehen zu seiner Staatsidee. Diese allein ist ja nicht ausschließlich die Seele seines Gedichts. Seine Dichterliebe kann nicht allein auf die Natur des Menschen in seinem vaterländischen Staate sich dirigieren; sie stellt sich auch in der Beatrice dar. So gestaltet er seine Menschenliebe, seinen Eros: die Liebe zur Beatrice bringt das Wesen des Dichters zu seiner Läuterung, zu seiner Vollendung. Er selbst ist der Mensch, dessen Natur in ihren Irrungen und in ihrer Läuterung dargestellt wird.

Er ist aber nicht allein der Repräsentant der Menschennatur: Beatrice tritt ihm zur Seite; die Liebe zu ihr wird der Leitstern seines irdischen Weges, der ihn im Leben noch zur Vorschau des Jenseits emporhebt. Beatrice ist aber nicht mehr am Leben; sie gehört selbst dem Jenseit schon an. Und dennoch vertritt sie ebenso, wie der sündige Geliebte, die Natur des Menschen. Ist das nicht der Gipfel des Humors, daß diese Beatrice, die doch ein liebendes Weib ist, nicht allein die Hälfte des Menschen ist, sondern, wie sie dem Jenseit angehört, an die Seite der Maria tritt: Beatrice, die Ge-

nossin der Maria; das liebende Weib die Genossin der Mutter Gottes.

Was hilft der Universalerscheinung dieses Humors gegenüber die Unterscheidung des uman und des divin amore? Die Scheidewand ist niedergelegt. Beatrice hat jetzt die göttliche Liebe; was unterscheidet sie noch von der heiligen Jungfrau? Gegen diesen innerlichsten Widerspruch, der nichtsdestoweniger das Leitmotiv der ganzen divina commedia ist, treten alle die anderen Widersprüche, wie zahlreich und wie schwerwiegend sie an sich sind, dennoch wie Schatten zurück. Das ist der leitende Widerspruch dieses Gedichts? dieser Widerspruch ist die Harmonie des Gedichts. Ein solcher zentraler Leitgedanke wird als solcher in keinem wahrhaften Gedichte ausgesprochen; es ginge an solchem Ausspruch in Prosa unter. Aber je weniger der Dichter selbst darüber zum Ausdruck und zu klarem Bewußtsein kommen kann, desto tiefer spricht aus dieser harmonischen Dissonanz der Geist der Kunst. Er offenbart die Liebe als die eigene Lebenskraft der Kunst.

So erkennen wir die eminente Bedeutung Dantes in der ästhetischen Grundkraft, die er an den Tag bringt. Es ist vollständig verkehrt, hierin eine Zweideutigkeit zu argwöhnen, eine Verschleierung der natürlichen Kraft der Liebe und eine Verdächtigung, die darin bestände, daß sie nur durch diese sogenannte göttliche Liebe, die keine Umarmung und keinen Kuß kennt, beglaubigt würde. Wer mit solchem Mißtrauen dieses ewige Gedicht liest, und deshalb es immer nur höchstens als einen Stoßseufzer des Mittelalters, abgesehen von seinen schönen Naturszenen und seiner bilderreichen Sprache, als ein echtes Gedicht anzuerkennen vermag, der ist zu seinem Verständnis nicht vorgedrungen; er ist ihm nicht gewachsen, weil er die universelle Liebe, die die geistige, wie allerdings auch die sinnliche ist, als die Grundkraft der Kunst, als das reine Gefühl nicht erkannt hat. Wenn dagegen diese das tiefste Problem der systemati chen Ästhetik ist, mit dessen Darstellung die Grundlegung derselben sich erschöpft, so hat Dante mit seiner scheinbar zweideutigen Liebe das größte Verdienst um die Herbeiführung, um die Sicherung des reinen Gefühls.

Er lehrt nicht nur die Unterscheidungen der göttlichen und der menschlichen Liebe, sondern er lehrt zugleich ihre Vereinigung. Es ist nicht nur Maria allein, welche die göttliche, also die reine Liebe zu vertreten hätte; neben ihr steht jetzt Beatrice. Sie ist selig, mithin kann sie nicht nur etwa die menschliche, als die sündige Liebe, zu vertreten haben. Sie ist ebenbürtige Vertreterin der göttlichen Liebe geworden. So ist die Liebe auch nach unten universell geworden; die göttliche Liebe wird ergänzt durch die menschliche. Und wie die göttliche Liebe sonach nicht vollständig ist, ohne die menschliche, so erschöpft sie selbst auch die Reinheit der Liebe nicht; erst die menschliche Liebe vollendet diese Reinheit.

Am Gefühle ausgedrückt, stellt es sich nunmehr heraus, daß die Religion, sofern sie allein die Liebe der Maria kennt, dem menschlichen Gefühle keine vollkommene Befriedigung, keine vollkommene Beseligung zu geben vermag; Beatrice muß zur Maria hinzutreten. Die Kunst muß zur Religion hinzukommen. Die Kunst erst erschließt Tiefen des Gefühls, welche der Religion verschlossen bleiben. Alle die seligen Gestalten, mit denen sie für sich allein ihren Himmel bevölkert, vermögen nicht, als ursprüngliche und allein ergiebige Quellen des menschlichen Gefühls zu gelten. Das menschliche Gefühl ist nicht vorzugsweise das Gefühl des Endlichen und der Sehnsucht zum Unendlichen. Alle solche Richtung gibt dem Gefühle keine wahrhafte Reinheit; sie gibt ihm nur Abhängigkeit; Reinheit aber ist Ursprünglichkeit. Die Ursprünglichkeit, die Selbständigkeit des reinen Gefühls besteht allein in der Eigenart des ästhetischen Gefühls. Die Kunst allein erhebt das Gefühl über das Gemeingefühl, welches der Mensch mit dem Tiere gemein hat.

Im Universum mag es richtig sein, daß Hunger und Liebe seine Triebkräfte seien; im Kunstwerk dagegen wird der Hunger ausgeschaltet. Das reine Gefühl der Kunst macht das Gefühl zum Menschengefühl; in ihm ersteht das Selbstgefühl. Das reine Gefühl bedeutet, daß der Mensch Mensch ist, und nicht nur Tier; und daß er nicht nur Mensch wird, indem er

sich seiner Menschheit schämt und entäußert, und an die Gottheit sie preisgibt oder ihr hingibt. Der Mensch wird im reinen Gefühle zum Selbst, und dieses Selbst kann ihm keine Erzeugung des Bewußtseins sonst verleihen, weder die Erkenntnis, noch auch die Sittlichkeit, geschweige die Religion. Dieses Selbst ist das reine Erzeugnis seines reinen Gefühls.

So dürfen wir die zentrale Bedeutung dieses Weltdichters, diesen Weltendichters würdigen. Er ist nicht zweideutig; er bleibt nicht befangen, weil er die menschliche und die göttliche Liebe unterscheidet; indem er Beatrice der Maria zugesellt, benimmt er der göttlichen Liebe ihre geglaubte Exklusivität.

Er befreit dadurch aber auch die menschliche Liebe von dem Verdachte der sinnlichen Sündigkeit; und er befreit sie nicht durch die Sittlichkeit, welche die Religion zu bekämpfen oder zu ergänzen hätte; er befreit sie durch das reine Gefühl seiner Kunstschöpfung, durch die Reinheit seines Werkes, welche selbst auf der Reinheit beruht, in der er die Vorbedingungen der Kunst, in Erkenntnis und Sittlichkeit, zu einer grandiosen Vereinigung gebracht hat. Dieser Universalismus seiner Vorbedingungen entspricht der Macht in der Reinheit seines reinen Gefühls.

So steht uns Dante am Eingang der neuen Zeit auch in dem Sinne, daß erst mit ihm die Ästhetik als ein Problem auftauchen konnte. So wenig die Liebe und die Sittlichkeit jetzt allein bei Gott liegt, so wenig kann auch das Schöne nur in ihm jetzt mehr seine Quelle behalten. Die Säkularisierung des Gefühls ist nunmehr angebahnt; sie kann noch gehemmt und aufgehalten, sie kann aber nicht mehr verdrängt und zurückgenommen werden. So führt ein gerader Weg von Dante zu Shakespeare. Zu ihm muß die Richtung hinlenken; denn den Humor haben wir als die ästhetische Grundkraft Dantes erkannt. Wer ihn nicht überall durchschimmern sieht, dem könnte freilich aller Glanz des Paradieses nicht nur langweilig werden, sondern er könnte ihm als ein Kerzenlicht erscheinen, weil doch nun einmal die Himmelslichter nicht für ein sterbliches Auge passen. Dahin kann in

der Tat kein Vergil mehr führen; das bleibt richtig auch über die exklusive Verfassung des Kirchenglaubens hinaus. Nur wenn Beatrice nicht mehr nur die Selige, sondern schlechthin das menschliche Weib ist, nur wenn sie des Erhabenen entkleidet wird, und der Humor sie unter seine Fittige nimmt; nur wenn Maria nicht mehr allein unter der Glorie der Gottheit steht, wenn sie zur Beatrice herabgelassen wird; wenn nicht sie allein die Vertreterin der göttlichen Erhabenheit ist, sondern gleichsam zur Schwester der Beatrice wird; nur wenn dieser menschheitliche Humor, als ein neuer Nimbus, sich über sie ergießt, dann erst hört das Paradies auf, ein frommes Zionslied zu sein, dann wird es der Hölle homogen, und das Purgatorio macht dann einen kontinuierlichen Übergang.

Erst wenn der Humor als die Grundkraft in der Schönheit Dantes erkannt wird, wird seine Wahrhaftigkeit unzweifelhaft, und seine Reinheit erweist sich in Vollendung. Sieht man dagegen bei ihm ausschließlich oder vorwiegend das Erhabene, so kann man an ihm irre werden; so kommt man nicht zum sichern Verständnis seiner Einheitlichkeit; auch nicht zur eigentlichen Klarheit, über sein dichterisches Vermögen, nicht nur über seine Tendenz. Sein Vermögen, seine Kraft beruht auf seinem Humor.

Wir beschränken uns hier auf solche Beispiele des Humors, in denen dieser als ein das Schöne konstituierendes Moment nachgewiesen werden soll. Wir nehmen aber Abstand davon, solche Beispiele heranzuziehen, in denen solche spezifische Abwandelungen des Humors, welche innerhalb der Kunstarten besondere Kunstformen bilden, zum Ausdruck kommen. Daher muß Lawrence Sternes typischer Stil außer Betracht hier bleiben. Er vertritt eine eigene Form des Romans. Und auch auf den Humor bei Shakespeare können wir daher hier nicht Bezug nehmen; er betrifft den Typus der Komödie innerhalb des Dramas. Und da wir Shakespeare nicht antizipieren dürfen, so muß auch der Humor bei Mozart hier außer Betracht bleiben. Er begründet die große Oper des Humors.

21. Beethovens Humor.

Dagegen möchte hier noch, ohne daß nähere Vorwegnahmen nötig werden, auf ein Moment des Humors bei Beethoven hinzuweisen sein. Man fühlt, daß bei Mozart oftmals das Menuett gegen den ernsten Satz des Adagio oder Andante abfällt. Wir werden später bei der Oper Mozarts zu erwägen haben, daß und warum er Motive von unmittelbar komischem Charakter von sich fernhält. Daher bleibt ihm das Menuett im Charakter des Tanzes. Der Tanz aber, wie er selbst eine Hingabe des Ausdrucks an die Gehbewegungen ist, entfernt sich dadurch mehr von dem Zentrum der Innerlichkeit. Beethoven dagegen emanzipiert sich von der Norm des Tanzes, und geht auf das Volkslied zurück.

Dieser Rekurs bildet einen markanten Einschnitt in seiner Entwicklung; er beginnt mit der Klaviersonate in c-dur, opus 53, verschärft sich in der appassionata, opus 57, und bleibt durchgängig so in allen Sonaten und Quartetten, und nicht minder in den Symphonien. Das Volkslied, wie der Gesang überhaupt dem Zentrum der Innerlichkeit näher liegt als der Tanz, bleibt immer ernst in seinem Grunde, auch da, wo es lustig sein will. Der Ernst der Klage oder der Sehnsucht, des frohen Dankes oder der Hoffnung klingt immer durch allen Frohsinn hindurch, hält ihn in einer feierlichen Schwebe, und bewahrt die Lustigkeit vor Ausgelassenheit; während der Tanz, auch wo er gemessen und schwerfällig ist, seine Feierlichkeit nicht von jener innerlichen Begleitung, einem innerlichen Echo gleichsam, durchzittern läßt.

Daher vermeidet Beethoven, wie sehr er sonst den Tanzrhythmus für seine erhabene Musik zu verwenden weiß, ihn dennoch für den dritten Satz der Sonatenform, der den Übergang zu bilden hat von dem Adagio des zweiten Satzes zu dem Finale; und so verwandelt er das Menuett in das Scherzo, welches am meisten für seinen Stil charakteristisch sein dürfte. Im Erhabenen wetteifern Andere vor und nach ihm mit ihm; im Scherzo steht er allein. Und diese ihm eigene Form beschränkt sich keineswegs auf den

dritten Satz, der ihm meistens gewidmet ist, sondern sie erstreckt sich in seine ganze Kompositionsweise hinein. Dieser Typus des Scherzo bildet den Stil des Humors, der ihm sonach noch charakteristischer ist als der Stil seiner Erhabenheit.

Vielleicht ist das Scherzo der Neunten Symphonie von besonderer Monumentalität. Man darf heute nicht sagen, daß es von eindringlicher, unbezweifelbarer Eindeutigkeit ist; denn eine Größe hat den Mittelsatz als „vergnügliches Behagen" mit ausdrücklicher Bezugnahme auf „wenig Witz und viel Behagen" erklärt! Vielleicht damit es für den Übergang um so mehr geeignet sei von dem Adagio zu dem Schlußsatze mit dem Lied an die Freude. Dieses Urteil ist ein Musterbeispiel für das Recht der systematischen Ästhetik gegenüber der Kunstgeschichte, selbst wenn sie durch einen Künstler von großer Autorität gehandhabt wird.

Wäre dieses Trio von „derber Fröhlichkeit", so würde der Humor in die Banalität vernichtet. Wenn dagegen der Humor als ein Moment des Schönen behauptet werden muß, so ist wenigstens der Versuch aufrechtzuhalten, den an sich notwendigen Humor in diesem Beispiel finden zu dürfen. Denn es möchte kein anderes Beispiel zulässig sein, wenn dieses hinfällig würde.

Zunächst könnte man in diesem Scherzo vielmehr den Eindruck des Erhabenen gewahren; so gewaltig ist die Arbeit, die an diesen Taktteilchen vollführt wird. Wir lassen uns aber von dieser Allgewalt selbst nicht beirren; wir trennen nicht so schematisch die beiden Momente des Schönen von einander, die vielmehr als Momente immer zu einander hinstreben müssen. Und so ergreift uns, auch abgesehen von der Weisung, die im Tempo liegt, in dieser Kleinarbeit des in ein Taktteilchen zerschlagenen Motivs, in diesem Spiel mit den Motivmolekülen, in dieser Absage an die breite Ausgestaltung, an die expektorative Aussingung eines melodischen Aufbaus, es ergreift uns in diesem Gegensatz zu der Arbeitsweise des Erhabenen die Eigenart des Humors.

Von durchschlagender Bedeutung erscheint hier das Trio. Es ist überhaupt lehrreich für einen Charakterzug bei

Beethoven. Vielleicht ist niemals vor ihm das, was man Natur in der Kunst und für die Kunst nennt, in der Musik zu einem so ergreifenden, und so unmittelbar vernehmlichen Ausdruck gekommen, wie überhaupt bei Beethoven. Und von dieser Wirkung des Wienerwaldes auf sein Gemüt ist dieses Trio ein besonders rührendes Beispiel. Nicht ein Bauerntanz wird hier aufgeführt, sondern der ganze Wald ist in Bewegung; man fühlt sich in eine Sommerlandschaft versetzt, in der die Blumen erblühen, in der die Natur sich verjüngt. Und wie die Natur, die wahre Natur vor dem ästhetischen Gefühle es immer an sich hat, ihre Blumen sprießen nicht schlechthin in hellem Jubel auf, sondern sie erwecken immer im Frühling schon die Ahnung des Herbstes, das Blühen hat immer den Nebensinn des Welkens. Mehr als das Naturgesetz ist der ästhetische Natursinn an diesen Wandel der Jahreszeiten gebunden. Es ist der echte Natursinn des Beethovenschen Humors, der in diesem Trio sich ausprägt, wie es immer langsameren Schrittes wird, immer tiefsinniger, sehnsüchtiger, klagender, bis es in die tiefsten Seufzer der Beethovenschen Melodie ausklingt, um sodann, wie er es liebt, in den Beginn des Scherzo umzuschlagen.

So ist dieses Scherzo und seine Steigerung in diesem Trio ein wichtiges Beweisstück für die Bedeutung des Humors, als eines Moments im Schönen. Es grenzt so sehr in der Kontrapunktik seiner Arbeit an das Erhabene an, daß die Grenzen der beiden Momente in einander überzugehen scheinen könnten; so daß dieses Scherzo ebenso sehr für das Erhabene, wie für den Humor als Beweis gelten könnte. Dann freilich wäre es weder für das eine, noch für das andere ein Beweis. Aber es ist ein Beweis dafür, daß beide Momente nicht von einander abgetrennt schablonenhaft gedacht werden dürfen. Und es ist besonders wichtig, daß dieser Beweis in der absoluten Musik gelegen ist, nicht im Zusammenhange mit der Poesie. Denn sonst könnte man meinen, der Text der Poesie bringe diese Verbindung der beiden Momente durch seine Vieldeutigkeit hervor. Freilich wirft der gewaltige Text des Liedes an die Freude seine Lichter in das Vorwerk der Symphonie

herein, aber das symphonische Werk ist selbständig in seinem innern Gehalte, und wie es seine eigene souveräne Schönheit hat, so besteht diese in den beiden Momenten des Schönen, nicht in ihrer Nebenordnung, sondern in ihrer gegenseitigen Durchdringung und Wechselwirkung.

Das ist das Neue, das von diesem Scherzo besonders deutlich gelernt werden kann: daß die beiden Momente prinzipiell zusammengehören, daß die vollendete Schönheit des Kunstwerks nicht auf einem derselben unter Ausschluß des andern beruhen kann, sondern daß sie nur ein vorübergehendes Ausschlagen nach der einen oder der andern Seite zuläßt. Und wie es in keiner Kunst in keinem Zeitalter großer Kunst und bei keinem großen Künstler als ein prägnanter Faktor fehlen darf, so ist der Humor bei Beethoven besonders auch darin lehrreich, daß die Durchdringung mit dem Erhabenen, wie des Erhabenen mit dem Humor bei ihm zu einer Einheitlichkeit kommt, wie bei keinem Komponisten, wie vielleicht in dieser Evidenz bei keinem Künstler. Mozart bildet eine Nuancierung, die für sich betrachtet werden muß, weil sie ein anderes Problem bildet, so nahe verwandt es immerhin dem hier betrachteten zu sein scheint.

Diese gegenseitige Durchdringung der beiden Momente im Scherzo Beethovens steigert daher auch die Leistung eines jeden derselben, während, wenn sie nicht wirklich Durchdringung, Durchwirkung, wahrhafte Wechselwirkung wäre, eine gegenseitige Abschwächung die Folge sein müßte. Das Erhabene scheint unerreicht und unübertrefflich. Daher meint man, in ihm erschöpfe sich die Schönheit Beethovens, und so kann der Irrtum entstehen, seiner Höhe gegenüber sei das Scherzo eine Banalität.

Es wird so auch der andere Irrtum erklärbar, der in dieser späten Kunst Beethovens, sei es überhaupt Dekadenz, weil Formlosigkeit, sei es modernen Impressionismus sieht. Hier wird der Humor verkannt, weil seine Verwandschaft mit dem Erhabenen nicht erkannt wird. Und diese Erkenntnis kann ausfallen, weil man nicht von der Forderung ausgeht, daß das Schöne sich durchaus nicht im Erhabenen erschöpft,

daß es ebenso sehr des Humors zu seiner Entfaltung bedarf. Es steht demnach so, daß man in jedem großen Kunstwerk den Humor fordern und daher auch suchen muß; nicht daß man überrascht und beirrt werden dürfte, wenn man den Eindruck eines Elements empfängt, welches vom Erhabenen absticht. Das Mißverständnis des späten Beethoven, welches noch verbreiteter ist, als es ausgesprochen wird, beruht im letzten Grunde auf der Nichtanerkennung des Humors, als eines Moments des Schönen.

Hier muß ich ein Opfer der Pietät darbringen. Ich bin mir bewußt, zu diesem Verständnis des Beethovenschen Geistes in frühen Jahren durch die letzten Quartette gereift zu sein, wie Joseph Joachim seinem Zeitalter sie vorgeführt, und dadurch im tiefsten Sinne der musikalische Lehrmeister der gebildeten Welt geworden ist. Ich kann es auch als ein Wort Hans von Bülows, als das kompetenteste Zeugnis für diese meine Laienansicht anführen. Und nächst Joachim ist es sicherlich er, der als Lehrmeister des Beethovenschen Geistes mit Dankbarkeit genannt werden muß. Er aber hat es mir ausgesprochen: „Mit Joachim sich vergleichen, ist unmöglich, aber man muß ihm nachstreben, und das ist Alles, was ich kann". Unter allen Großtaten Joachims, die sich wahrlich ebenso sehr auf das Haydnsche Recitativ, auf das Mozartsche Adagio, wie nicht minder auf die Fuge Bachs erstrecken, allen voran möchte doch seine Wiedergabe des Beethovenschen Scherzo stehen. Durch die rhythmische Klarheit, in der er dieses zur Gestaltung, gleichsam zur Ausstrahlung brachte, — denn wie ein Sonnenlicht brach es hervor, und breitete seinen Glanz aus, immer klarer werdend, und immer in strenger, ausgeprägter, gemessener und gehaltener Form, durch diese Exemplifikation des Grundgesetzes der Form da, wo der Schein entstand, daß die Form zerschlagen würde, — hat Joachim den klassischen Geist der Form gegenüber den Irrungen und Verirrungen des Zeitalters aufrechterhalten, und vielleicht auch eine Schule des Geschmacks begründet, welche den Geist der klassischen Form nicht gänzlich untergehen lassen wird. Am späten Beethoven nur konnte dieser Lehrerfolg erzielt werden, und daher nur am Typus des Humors.

22. Die religiöse und die soziale Kunst.

Es kann hier nun aber das Bedenken von neuem entstehen, ob nicht die Bedeutung des Humors doch wohl zu übergreifend, zu allgemein, wie nach dem berühmten Muster einer sogenannten Weltanschauung, gefaßt ist, nicht begrenzt genug als ein ästhetisches Moment. Indessen entspringt dieses Bedenken doch immer nur dem Mißverständnis über das Verhältnis der Kunst zu Sittlichkeit und Religion, über das Verhältnis des reinen Gefühls zu seinen methodischen Vorbedingungen. Hört aber etwa Beethoven auf, ein absoluter Künstler zu sein, verliert er etwa den Charakter des Genies durch die Anerkennung der Tatsache, daß er für Platon und für Kant ein innerliches Verständnis gehabt, und daß er der Religion und Kirche gegenüber eine freie Selbständigkeit der sittlichen Kulturgesinnung errungen und behauptet hat?

Was der Antike unbedingt zugestanden wird, als Kulturkraft der Kunst dort begriffen und anerkannt wird, das muß allgemach auch für das christliche Weltalter rückhaltlos eingesehen und zugestanden werden. Hier aber stößt dieser natürliche Sachverhalt immer auf das dogmatische Vorurteil, und nicht zuletzt auch auf die mehr spekulierende als naive Befangenheit. Denn die Gedanken und die Typen der christlichen Religiosität sollen sich allenfalls innerhalb der christlichen Dogmatik selbst frei entwickeln dürfen. Es fehlt auch nicht an der freiern historischen Einsicht, daß man diese religiöse Entwicklung ebenso auf das Recht und den Staat sich fortpflanzen läßt, wie man sogar auch von dorther eine religiöse Rückwirkung herleitet. So weit geht unbefangen die Ausdehnung, die man für die religiöse Entwicklung zugesteht. Die Kunst dagegen soll nur Einwirkungen zu empfangen haben; nur in diesem rezeptiven Sinne wird sie als religiöse Kunst aufgefaßt und anerkannt. Dabei geht die wahrhafte Selbständigkeit und auch die Eigenart der Kunst zu Grunde.

Denn wenn anders die Stoffe und die Methoden der Naturerkenntnis und der sittlichen Erkenntnis in die neue Methode des reinen Gefühls eingehen müssen, um kraft der-

selben ein neues Gebild zu erzeugen, so muß dieses neue Gebild den resorbierten Stoffinhalten homogen sein. Diese Homogeneität erstreckt sich aber auch auf die Methoden. Die neue Methode der Kunstschöpfung muß daher auch für die Vorbedingung der sittlichen Methode eine Neubildung zu bedeuten haben; sie kann nicht nur als eine sklavische rezeptive Aufnahme und Nachahmung eines gegebenen religiösen Stoffes gedacht werden dürfen. Die eigene Umformung macht ebensosehr das Erhabene, wie auch den Humor, ästhetisch eigenartig.

So erkennen wir denn, daß erst die Auszeichnung des Humors, als eines gleichwertigen Moments, neben dem Erhabenen im Begriffe des Schönen, die Selbständigkeit und Eigenart der Kunst zu wahrhafter Durchführung bringt. Sie ist zunächst die Konsequenz unserer Grundansicht, daß die Sittlichkeit zwar Vorbedingung der Kunst sei, aber auch nur Vorbedingung, auch als Methode nur Vorbedingung. Überwunden muß daher, als ein widerästhetisches Vorurteil, der Gedanke werden, als ob die Kunst von der Religion, oder auch von der sozialen Sittlichkeit in Recht und Sitte ihre sittlichen Stoffe schlechterdings zu entnehmen, und in der dort vorhandenen Form zu verarbeiten hätte. Worin könnte diese Verarbeitung bestehen, wenn sie doch auf einer eigenen ästhetischen Methode beruhen muß? Diese hat zur Voraussetzung, daß nicht nur die Stoffe, wie in der Schülerarbeit, aus Prosa in Poesie übertragen werden, sondern daß die künstlerische Methode zwar die ethische Methode ebenso unverletzt läßt, wie bei der Natur die Methode der Erkenntnis, daß diese Unverletzlichkeit der sittlichen Methode aber nur auf die reine Ethik selbst bezogen werden darf, nicht etwa aber auf diejenigen Anwendungen, die selbst der Kontrolle der reinen Ethik unterliegen. Und hier gerade macht die Kunst ihre Reinheit auch für das sittliche Gebiet schutzreich.

Wiederum sei hier darauf hingewiesen, daß der Streit über das Verhältnis der Kunst zur Religion und Moral nur systematisch seine Aufklärung und Erledigung finden kann.

Wenn es unbedingt richtig ist, daß die Kunst von der Religion und von der konservativen ebenso, wie von der veränderlichen sozialen Sittlichkeit unabhängig schaffen muß, während es ebenso richtig bleiben muß, daß die reine methodische Ethik für die Kunst ebenso unverbrüchlich bleiben muß, wie andererseits die reine Logik und die methodische Naturerkenntnis, so muß doch die Frage entstehen, wie diese beiden Bedingungen zur Vereinbarung kommen können. Die Selbständigkeit des Humors erst bringt diese Frage zur klaren Lösung.

Der Humor wird nunmehr als die neue ästhetische Methode erkennbar, welche den Vorbedingungen der beiden Methoden gegenüber die Neuheit der ästhetischen Methode bewirkt. Wir betrachten es hier zunächst immer nur am Sittlichen. Wir werden später sehen, wie die Poesie ihre lyrische Quelle, die doch vielleicht ihre tiefste und zentralste sein möchte, in dieser Umschaffung der sittlichen Methode ausgräbt und ausbaut. Keineswegs vollzieht sich damit eine Korrektur der reinen Ethik, und erschafft sich eine neue reine Sittlichkeit — das ist blöde Verirrung und Vermessenheit der philosophischen Unbildung — aber es erschafft sich allerdings eine neue Kulturgestalt des sittlichen Gedankens durch die Methode des reinen Gefühls.

Das reine Gefühl verändert den reinen Willen nicht, der vielmehr seine Voraussetzung bleibt; aber das reine Gefühl verändert das sittliche Gefühl, welches sich keineswegs immer deckt mit dem reinen Willen. Das sittliche Gefühl hängt sich an die Kulturformen der Religion und der öffentlichen Sittlichkeit, die nicht mit der reinen Sittlichkeit identisch sind. Daher sind jene sittlichen Gefühle nicht identisch mit den reinen Willensgefühlen. Das reine Kunstgefühl erst bringt Reinheit und Klarheit über jene sogenannten sittlichen Gefühle. So bewährt sich die methodische Analogie der Reinheit an dem reinen Gefühle mit dem reinen Willen.

Und der Humor ist es, dem hier der Vorzug vor dem Erhabenen zuerkannt werden muß. Sieht man dagegen die Verwandtschaft zwischen Kunst und Sittlichkeit nur als Verwandtschaft an, ohne die Einsicht in das Verhältnis der Methoden, so bleibt die Selbständigkeit

der Kunst unklar und unsicher. Es bleibt dann eben doch die stoffliche Abhängigkeit von Religion und öffentlicher Moral unangefochten, und es wird noch als ein Vorzug der Kunst ausgegeben, daß sie dieser Teilnahme an den Segensstoffen der Kirche und des Staates würdig sei. So wird ihr Wert darein gesetzt, der Abhängigkeit würdig zu sein. Sie kann das Erhabene darstellen. Deswegen kann sie auch erhaben darstellen. So wird ihre eigene Erhabenheit von dem Erhabenen, welches sie aufzunehmen vermöge, ihr mitgeteilt. Sie selbst kann sich das Erhabene nicht erzeugen. So wird die Eigenart des Schönen nicht zur Klarheit gebracht, wenn dieses nur unter dem Momente des Erhabenen gedacht wird.

Der Humor dagegen ist auf sich selbst gestellt, und stellt von vornherein die Kunst auf sich selbst. Die Religion hat keinen Humor, und die Kirche erst recht nicht, und am allerwenigsten hat ihn der Staat und das öffentliche Recht. Was man Humor im Recht nennt, das dürfte doch vielmehr eher Satyre sein, oder aber eine unbewußte Lamentation über himmelschreiendes Unrecht.

Und der Humor in der öffentlichen Sitte? Es gehört eine starke Naivität und eine primitive Unreife des Kulturgefühls dazu, wenn man in der Starrheit und in dem Protzentum der wirtschaftlichen Verhältnisse, welche das Fundament der öffentlichen Sitte bilden, Humor von Satyre, von Klage und Anklage nicht zu unterscheiden vermag. Man denkt da unwillkürlich an den Humor des Hofnarren, der aber auch vom Lachen in das Weinen umschlägt; und der überdies nur so lange möglich war, als der Sturm der Zeit noch nicht an den Thronen rüttelte, und ebenso wenig an den Feudalsitzen der vielen abgestuften Herren über Grund und Boden und über die Menschen, die das Anhängsel zur Scholle bilden. Auch hier hat die Kunst der Revolution vorgearbeitet, und zwar die Kunst des Humors, wie sie sich zur Komödie ausbildet.

23. Das Erhabene der Natur.

Und doch kommt die Bedeutung des Humors, soweit sie in der Analogie ihrer eigenen Methode zur Vorbedingung der

sittlichen Methode besteht, noch immer nicht zur höchsten Geltung. An der Natur erst läßt sich diese höchste Bedeutung des Humors zur Einsicht bringen. Wir gehen wieder von der Vorbedingung der Methode aus, um dieses große Problem, welches die Natur, als ästhetisches Problem bildet, in der rechten Weise anzufassen.

Die Natur darf nicht nur Objekt für die Kunst bleiben; die Kunst würde damit zum Konterfey. Es genügt auch nicht, daß alle Methoden der Naturerkenntnis zu voller unverletzter Anwendung im Kunstschaffen kommen; auch dabei bliebe sie Philisterkunst und frostige Technik. Die Methoden der Naturerkenntnis in aller ihrer Mannigfaltigkeit und trotz ihrer prinzipiellen Einheitlichkeit vermögen dennoch nicht ein Objekt der Natur zu derjenigen demonstrativen Objektivierung zu bringen, wie die Kunst dies fordern und für sich selbst herzustellen suchen muß. Der Sternenhimmel bleibt für die Astronomie bei aller seiner Pracht und Größe doch nur ein Ausschnitt aus dem System der Nebelsterne. Da gibt es keine eigentlichen Gegenstände, sondern nur die Andeutung von solchen. Was da Objekt zu sein scheint, ist vielmehr selbst ein unendliches System. Und nicht viel anders steht es in der sublunarischen Welt. Die Lebewesen sind nur Fiktionen von Objekten; überall sind sie ebenso bodenständig, wie zugleich von dem Zentrum der Sonnenwärme bedingt.

Und sieht man von der Bedingung der Einzelheit für das Naturobjekt ab, und hält man sich an die großen Zusammenhänge, in denen ihre Einheit in einem höhern und nicht weniger bestimmten Sinne sich konstruiert, so fordert der systematische Begriff dieser Natureinheit eine systematische Unendlichkeit. Nirgend bietet sich da ein Halt und ein Stillstand; wie von einer zügellosen Phantasie wird man, nach oben, wie nach unten, von der Unendlichkeit der Systembildung fortgetrieben; nach oben in die Unendlichkeit der Nebelsternsysteme, und nach unten in die gleiche Unendlichkeit der Systeme der Molekularkräfte. Für die Naturerkenntnis wird die Natur nur auf einer isolierten Stufe der

Forschung sowohl zu einem Einzelobjekt, wie zu dem Inbegriff unendlicher Systeme.

In dieser Unendlichkeit des Naturbegriffs hat man die Analogie von Kunst und Natur angenommen, und daraufhin die Kunst vorzugsweise auf das Erhabene basiert. Diese Unendlichkeit der Natur erscheint in der Kunst als die erhabene Natur. So wird die Natur in ihrer Erhabenheit zum Objekt der Kunst.

Indessen liegt dabei eine Täuschung vor. Ist es denn wirklich Kunst, was die Natur zur erhabenen Erscheinung bringt? Gibt man nicht vielmehr der Natur selbst eine eigene Erhabenheit; und was bleibt dann ür die Kunst übrig? Was hat sie für die Erhabenheit zu leisten, sofern die Natur ihr Objekt ist, und ihr reines Erzeugnis werden soll? Kann sie etwa die Unendlichkeit übertreffen, welche die naturwissenschaftliche Erkenntnis sowohl am Einzelobjekt, wie an den Natursystemen, zu erzeugen vermag? Und was hätte sie sonst an Erhabenheit zu leisten, wenn nicht an der Darstellung einer unendlichen Durchdringung der Objekte in ihren einheitlichen Zusammenhängen?

Es ist durchaus Illusion, wenn das Erhabene der Natur als ein Erzeugnis der Kunst erscheint. Diese Illusion ist zu deutlicher Auflösung schon dadurch gekommen, daß Kant zu der Konsequenz geschritten ist, das Erhabene der Natur vielmehr in die Sittlichkeit zu verlegen. Damit wurde es freilich der Ästhetik entzogen, sofern diese Selbständigkeit in der Kunst zu gewinnen hat. Nach diesem salto mortale aber haben nur die beiden Bedingungen der Naturerkenntnis und der Sittlichkeit darüber miteinander zu streiten, welcher von beiden das Vorrecht an dem Erhabenen gebühre; die Kunst selbst aber hat kein Eigenrecht an ihm. Die Natur ist erhaben, wenn vielleicht auch nur unter dem Gesichtswinkel der Sittlichkeit; immerhin ist sie selbst es; nicht die Kunst erst macht sie dazu schafft sie dazu um. Was die Kunst hierbei noch tun kann, verschwindet, als armselige Nachbildung, hinter den großen wissenschaftlichen Erzeugungen systematischer Unendlichkeit.

24. Der Impressionismus.

So wird der Widerstand der klaren, schlichten Kunst gegen dieses Zwielicht verständlich, in welches die Natur im Lichte der Erhabenheit gerückt wird. Das scheint Theaterlicht. So wird von hier aus vielleicht auch der Impressionismus verständlich, sofern er sich auf das Einzelne in der Naturerscheinung und auf den einzelnen Punkt in der Beleuchtung steift. Er will die unendlichen Systeme vermeiden, wenigstens insofern sie ihm von der sogenannten Naturerkenntnis im Naturobjekt dargeboten werden. Er will dieses sich selbst erzeugen. Das ist sein Recht und seine Aufgabe; das ist die eine seiner Vorbedingungen. Aber die Natur in ihrer Erhabenheit erkennt er hierbei als ein schweres Hemmnis.

So proklamiert er es als Vorurteil, daß die Natur an sich erhaben sei. Er darf sich dabei auf die nicht zuerst von Kant ausgesprochene Ansicht stützen, daß die Erhabenheit der Natur vielmehr eine Erfindung und eine Übertragung des sittlichen Geistes auf die Natur sei. Daher sucht er vom Zwange des Erhabenen, und damit von den Zwangsvorstellungen der kompakten unendlichen, unübersehbaren Zusammenhänge sich frei zu machen, um das Einzelne in seiner punktuellen Gestalt zu treffen. Da diese punktuelle Einzelheit aber nicht minder nur eine logische Funktion ist, als die unendlichen Zusammenhänge eine solche sind, so bedient er sich des unmittelbaren Lichtes, des Sonnenlichtes, nicht sowohl um jene punktuelle Einheit zu beleuchten, sondern sie zu erleuchten, um sie durch diese Belichtung zu erzeugen, an das Licht zu bringen.

Das ist der Unterschied zwischen Licht und Farbe. Die Farbe geht immer auf die Zusammenhänge der Dinge, wie der Bestandteile in jedem einzelnen Dinge. Das Licht dagegen, molekular wie es selbst ist in seiner Strahleneinheit, vollzieht immer eine Einheit, und erzeugt durch sich eine solche. Das Licht ist ja die Grundkraft, die Grundbewegung alles Seins. Wie alles Sein in Ein-

heiten seinen Ursprung hat, so erzeugt und vollzieht sich das Licht, *die Urbewegung des Seins*, in solchen Einheiten. Wie sehr diese Einheiten hinwiederum in unendlichen Systemen zusammenschießen, so bestehen sie selbst doch *in unendlich kleinen Ursprüngen des Seins und der Bewegung*.

So läßt sich von der Logik des Seins, als von der des unendlich kleinen Ursprungs aus, ein Verständnis gewinnen für eine Zeitrichtung der modernen Malerei, deren allgemeine geschichtliche Bedeutung außer allem Zweifel steht. Die Farbe wird nicht aufgegeben, aber der Vorzug des Lichtes vor ihr muß zum Versuch gebracht werden. Das möchte vielleicht der Sinn in jener zeitgenössischen Tendenz sein, den Sonnenstrahl gleichsam punktuell zu fassen, und in *einer* Einheit für das zu erzeugende Objekt zu objektivieren.

Das möchte auch der Sinn sein für die Wahl jenes mißverständlichen Ausdrucks der *Impression*, der ja gerade nach der entgegengesetzten Seite hin die Orientierung lenkt. Die Impression geht sonst von dem Objekt aus. Hier dagegen soll das Objekt nicht empfangen werden. Mehr als es von der Kunst überhaupt geschieht, wird hier gegen eine solche rezeptive Aufnahme des einwirkenden Objekts Stellung genommen. Das Objekt ist so wenig vorhanden, daß es nicht einmal schlechthin zum Problem gemacht wird; in einer punktuellen Einheit soll es erst begründet, von ihr aus konstruiert werden. Das ist das gerade Gegenteil von Impression; das ist erzeugendes Denken; und so hier erzeugendes Schaffen.

Was man unter dem Schlagwort des Impressionismus meint, ist viel mehr das Mißtrauen gegen das Ausgehen von der erhabenen Natur, weil diese durchaus nur in den unendlichen Zusammenhängen der Objekte ihr Wesen hat. Diese Zusammenhänge bilden den Anstoß; von ihnen will man sich freimachen. Das ist die Pointe in jenem Kampfwort. Der Impressionismus ist daher durchaus echter Idealismus; er will rein erzeugen und er bietet dazu die feinsten Mittel der Fiktion auf, die sich aber durch die tiefsten Begriffe der wissenschaftlichen Methodik bewähren läßt.

Auch die Geschichte der Technik bezeugt sich in der Geschichte der Malerei hinlänglich. Man weiß und man betont es, daß hiermit nicht etwa die Gegenwart einen nagelneuen Anfang gemacht hat, sondern daß die große Kunst aller Zeiten diesen Weg eröffnet und verfolgt hat. Es ist kein Zweifel, daß es sich nur um eine Einseitigkeit handeln kann, welche überall in aller Geschichte des Geistes hervortritt, wo ein Gedanke und eine Bestrebung von wahrhafter Geschichtlichkeit eingeführt und erneuert wird. Nicht das Schlagwort, das zweideutigste von allen Worten, darf hier entscheiden, sondern allein die Sache, der systematische, der geschichtliche Sinn der Sache. Und so möchten wir glauben, daß auch der ausschließliche Gesichtspunkt der erhabenen Natur, der Natur unter dem Gesichtspunkte der Erhabenheit diese Einseitigkeit der modernen Malerei nicht an letzter Stelle verständlich macht.

Die Natur soll an sich schön sein; schön aber nur, insofern sie erhaben ist. Denn wie wäre sie sonst schön? Das war es ja, was die Konsequenz erwirkt hat, nur das Sittliche mache die Natur schön, nämlich erhaben. Bei der Natur decken sich jene koordinierten Begriffe. Damit jedoch decken sie sich nicht nur, sondern sie werden identisch. Denn wenn an der Natur für die Schönheit nichts anderes übrigbleibt, als was in ihrer Erhabenheit liegt, so müßte dies für die Schönheit überhaupt gelten, also auch für die Schönheit der Kunst. Und damit wäre doch wohl die Absurdität offenbar. Die Kunst wäre also auch nur Kunst des Erhabenen, weil die Natur nur als erhabene Natur gefühlt werden kann. So kommt es wieder darauf hinaus, daß die Eigenart der Kunst dabei aufgehoben wird; denn der Quell der Erhabenheit liegt bei der Natur nur in der Sittlichkeit. Wenn aber auch die Kunst eigentlich nur Erhabenheit ist, so liegt auch ihre Eigenart nur in der Sittlichkeit.

So ist es daher immer mehr und immer deutlicher ersichtlich, daß der Humor dem Erhabenen zur Seite gestellt werden muß, damit sich das Schöne nicht schlechthin mit dem Erhabenen decken kann. Die Natur macht dies für die Kunst unverkennbar und eindringlich.

25. Natur und Kunst.

Wenn nun aber der Humor auf die Natur bezogen wird, so wird dadurch nicht nur die resorbierende Identität des Schönen und des Erhabenen aufgehoben; es wird dadurch zugleich die Unterscheidung zwischen der ästhetischen Natur und der Kunst beseitigt. Diese bildet ein Hindernis für die Durchführung des reinen Gefühls. Die Kunst ist als Schaffen der Kunstwerke eine evidente reine Erzeugung; hier kommt es nur auf die methodische Begründung an. Die Natur dagegen ist ein Objekt für sich selbst, und obwohl sie unter dem Gesichtspunkte der Teleologie der Methodik der Erzeugung genähert wird, so liegt ja in der Teleologie selbst die schwere Gefahr der Objektivierung. Die Zwecke werden nicht hinlänglich erkannt als heuristische Prinzipien der Forschung, sondern sie werden als objektive Faktoren in den Naturobjekten selber angenommen.

Man weiß, daß für Goethe eine solche Objektivierung des Zwecks das bedenkliche Mittel war, sich mit der Kantischen Lehre zu befreunden. In der Kritik der Urteilskraft sah er die Naturteleologie mit der ästhetischen Teleologie methodisch verbunden, und es sagte ihm, bei seiner Art, die philosophische Orientierung nur so weit zu verfolgen, als sie ihm gleicherweise für sein Forschen und sein Dichten förderlich erschien, daher durchaus zu, das Kunstwerk als eine Art von Naturzweck und den Naturzweck als eine Art von Kunstwerk zu denken. Aus dem Gesichtspunkt des schaffenden Künstlers mochte diese Analogie immerhin ohne dogmatische Schädigung hingehen.

Aber hier macht sich eine Differenz zwischen dem Kunstschaffen und dem Kunsterleben bemerkbar. Für den Kunstgenuß stellt sich dann die Zweckmäßigkeit nur mit Rücksicht auf die verschiedenen Richtungen der Bewußtseinstätigkeit ein, und dabei bleibt es; das ästhetische Bewußtsein selbst aber wird darüber schlechthin zum Resultat, und gewinnt keine eigene neue Eigenart.

Die Natur darf nicht allein als Problem der Kunstschöpfung angesehen werden. Sie ist nun einmal ein Objekt schlechthin, und dies nicht allein für den erkennenden Geist, sondern nicht minder auch für das Gemüt. Wenn es nun erwogen ist, daß die Natur in dieser andern Beziehung nicht lediglich unter dem Gesichtspunkte des Erhabenen steht, so bringt es der Gesichtspunkt des Humors zur Einsicht, daß der ästhetische Charakter der Natur gar nicht erst von dem Schaffen des Künstlers herzuleiten sei; daß er dem reinen Gefühl überhaupt angehört, insofern dieses ebenso sehr den rezeptiven Genuß, wie das produktive Schaffen zu vertreten hat. Die Natur, als Inhalt des reinen Gefühls, als Gegenstand des reinen Bewußtseins, beruht nicht erst auf der Analogie, welche das Zweckprinzip der Natur, der schaffenden Natur, mit der Zweckmäßigkeit des Kunstwerks und mit der zwecksetzenden Tätigkeit des Künstlers hat, sondern diese Beziehung bildet sich unmittelbar für die dritte systematische Art des Bewußtseins. Die Kunst gibt davon nur den methodischen Beweis. Um es paradox auszudrücken: Würde das Bewußtsein sich nicht zur Kulturschöpfung der Kunst entwickeln, so würde das ästhetische Verhalten zur Natur dennoch als ein Rudiment anzunehmen sein. Es ist ein unmittelbares Bewußtsein zur Natur unter dem Gesichtspunkte der Schönheit unerläßlich, auch ohne Analogie mit Zwecktätigkeit und mit Zweckobjekten.

Jetzt können wir aber die Paradoxie umkehren. Da sich das ästhetische Bewußtsein zum Kunstschaffen ausgereift hat, so kann demgemäß auch die Zwischenstellung der schönen oder der erhabenen Natur zwischen die Erkenntnis und die Kunst beseitigt, und die schöne Natur schlechthin dem Bewußtsein der Kunst eingegliedert werden. Der Mensch ist nicht bei dem Rudiment der Bewunderung und des unmittelbaren Gefühls für die Schönheit oder Erhabenheit der Natur stehengeblieben; mithin kann es nicht zulässig und methodisch zweckmäßig erscheinen, Natur und Kunst unter dem ästhetischen Gesichtspunkte einander zu koordinieren; es muß vielmehr die klare Konsequenz ge-

zogen werden: In der ästhetischen Natur waltet das Bewußtsein der Kunst.

Nicht sittlich ist der Mensch, wenn er die Natur-in ihrer Schönheit fühlt, sondern Künstler ist jeder Mensch, sofern dieses ästhetische Gefühl sich in ihm regt. Wir können auf diesen menschheitlichen Erweis der Selbständigkeit des ästhetischen Bewußtseins durchaus nicht verzichten; wir können den moralischen Beweisgrund dafür nicht für unbedenklich halten. Das ästhetische Bewußtsein ist eine allgemeine Grundtätigkeit des menschlichen Bewußtseins; dies erweist nicht erst das reife Kulturfaktum der Kunst. Und wenn es den Anschein hat, als ob der mythische Mensch nur die Gottheit in den Sternen suche, so tut sich hier eine andere Möglichkeit auf: er entfaltet in diesem Aufblick die neue und eigene Richtung seines Bewußtseins, welche ihn auch auf anderen Wegen allmählich zur Kunst führt.

26. Die Natur und der Humor.

Auch hier stellt sich eine Kollision zwischen Kunst und Religion ein, und es eröffnet sich ein anderer Ausweg für die Schlichtung derselben. Es ist vielleicht nicht richtig, daß die Kunst von der Religion erst angeregt und angeleitet werde, von der Natur aus zum Unendlichen hinzustreben; vielleicht geht der Weg von der ästhetischen Richtung aus, und die Religion schließt sich dieser Wegrichtung ihrerseits an. So wird die Religion von dem Mythos ablenkbar, von dem sie ausgeht; ablenkbar überhaupt von diesem ganzen Naturausgang, den sie doch nicht weiter in methodischer Klarheit verfolgen kann: denn der Weg der Kultur führt vom Mythos zur Naturerkenntnis und Naturforschung; die Religion aber ist nicht Naturwissenschaft, und sie hat im Problem, wie im Objekt, nichts mit ihr gemein. Anders steht es mit der Kunst.

Wir erkennen sonach einen sehr wichtigen methodischen Vorteil in der Disposition der Natur, als eines unmittelbaren Vorwurfs der ästhetischen Richtung des Bewußtseins. Dieser Vorteil wird bekräftigt und befestigt, wenn wir nunmehr die Schönheit der Natur von der vorwiegenden Identität

mit dem Erhabenen losreißen, und unter das Moment des Humors einordnen. Das scheint paradox: die Natur ein Gegenstand des Humors! Beinahe könnte es frivol scheinen. Und doch entsteht diese Paradoxie nur unter dem Vorurteil einer falschen Objektivität des Schönen. Das Schöne besteht nur als ein Erzeugnis des reinen Gefühls; und als ein Moment dieses das Schöne erst erzeugenden Gefühls gilt uns der Humor. Nicht die Natur an sich soll und kann Humor haben; an sich kann sie auch nicht erhaben sein. Ebenso wie das reine Gefühl erst ihr Erhabenheit verleihen kann, ebenso braucht sie den Humor nicht in sich selbst zu enthalten, ohne daß das reine Gefühl ihn über sie erstrahlen ließe. Was aber das reine Gefühl über die Natur ergießt, das ist in ihr lebendig; und es ist ebenso richtig, daß es aus ihr herausstrahlt, wie es an ihr zur Erzeugung gebracht werden kann.

Diese methodische Einsicht von der erzeugenden Bedeutung des reinen Gefühls kann besonders dem Humor verdankt werden, insofern er nicht nur als ein Moment des Schönen, sondern als ein Moment des Naturschönen gewürdigt wird. So kann es zur Evidenz kommen, daß das Schöne keine andere Objektivität haben kann, als welche das reine Gefühl zu verbürgen vermag. Und wie das Schöne überhaupt zu solcher Klarheit seiner reinen Bedeutung kommt, so wird diese Einsicht durch das Schöne der Natur bestätigt. Die Natur ist nicht nur nicht erhaben, wodurch sie ja aufhören würde, schön zu sein, da sie doch dies dem Sittlichen nur zu verdanken hätte; die Natur ist an und für sich überhaupt nicht schön: das reine Gefühl erst bringt die Schönheit in sie hinein; und der Humor erst erweckt und erschließt die Schönheit der Natur. Humor aber kann die Natur wohl nicht selbst haben; Humor ist ein Moment des reinen Gefühls, und nur als solches ein Moment des Schönen. Wenn der Humor also der Erwecker des Schönen in der Natur ist, so ist es die Kunst, so ist es die zur Kunst ausreifende ästhetische Richtung des Bewußtseins, welche allein die schöne Natur hervorbringt und vertritt.

Und so ist es verkehrt, Natur und Kunst als zwei, wie immer verwandte, doch voneinander zu unterscheidende

Objekte des Bewußtseins hinzustellen. Es ist die Urkraft des reinen Gefühls, der die schöne Natur entspringt. Nicht die Sittlichkeit, oder etwa gar die Religion, läßt die schöne Natur erstehen. Nicht das Moment des Erhabenen erweckt die Erscheinung der Naturschönheit. Das andere Moment des Schönen, der Humor vielmehr gibt dem reinen Gefühle die Richtung auf die Erzeugung der schönen Natur. Und es ist nicht minder der Ausschlag nach der Vorbedingung der Sittlichkeit, von dem diese Richtung des reinen Gefühls herrührt; denn diesem Ausschlag entspricht der Humor mehr als das Erhabene, das vielmehr dem Ausschlag nach der Vorbedingung der Erkenntnis entspricht.

Methodisch ist die Paradoxie wohl erledigt. Indessen sind wir zu sehr gewöhnt, die Natur als erhaben vorzustellen, als daß es uns ganz unverfänglich scheinen sollte, sie vorzugsweise unter dem Humor zu fassen. Wir wissen schon, daß es sich nicht um absolute Trennung hierbei handelt, sondern nur um gradweise Abschätzung. Der Gesichtspunkt des Erhabenen bleibt freilich für die Natur bestehen; die Frage ist nur, auf welcher der beiden Vorbedingungen er basiert wird. Wenn das Hochgebirge uns erhaben scheint, so ist die Frage, ob dieses Gefühl aus der Verwandtschaft mit der Erhabenheit unserer moralischen Anlage uns entsteht, oder vielleicht in Gemäßheit der Vorbedingung der Erkenntnis. Die Verwechslung mit dem Angstgefühl des Schwindels vor einer steilen Höhe und einem jähen Abgrund, welche die Reinheit des ästhetischen Gefühls vernichtet, würde sicherer abgewehrt, wenn die Erhabenheit der Natur auf der Vorbedingung der Erkenntnis begründet werden könnte. Dies scheint aber gar nicht unzulässig.

Die hohen Berge gemahnen an die gewaltige Arbeit der Naturkräfte, welche in dieser Aufschichtung der Felsmassen Jahrtausende hindurch ihr Leben behauptet hat. Es ist nicht allein die Analogie der Arbeit und der Anstrengung, welche zwischen der Naturkraft und der Erkenntnis besteht; die Kontinuität in dieser Arbeit der Naturkräfte bildet ein besonderes Moment in dieser Analogie. Die Fortwälzung der erratischen Blöcke verbindet die Gegenwart mit der Urzeit,

und die kontinuierliche Bewegung der Gletscher macht die Kontinuität in diesem Leben der Natur evident. So wird nicht allein durch die gewaltige fortgesetzte Arbeit die Analogie der Erkenntnis geweckt, sondern auch die Urformen von Zeit und Raum erstehen vor dem Geiste, die Urwelt und die Urzeit. Es erscheint gar nicht paradox, daß das allgemeine Problem der Erkenntnis in seiner elementaren Urgestalt dem elementaren Menschengeist durch die erhabene Natur zu Gemüte geführt wird.

Ist denn aber etwa die Natur nur erhaben? Oder müßten uns die sanften Anhöhen durchaus auch erhaben erscheinen, und Fluß und Bach durchaus ebenso, wie das weite Meer, und das Gestein am Bache, wie der hohe Fels? Es ist keineswegs allein die Übermacht, die uns die Urkraft der Natur zur Vorstellung bringt, sondern ebenso ergreifend führt uns auch die schlichte Einfalt, die stille einförmige Ruhe einer Landschaft den Urstand alles Seins und Werdens der Natur vor die Seele. Die Blumen sind ebenso kräftige Zeugen für das unaufhörliche Walten der Natur, wie der Hochwald und wie der Urwald. Solche Landschaft pflegen wir schön zu nennen, als ob nicht auch die erhabene Natur schön wäre Sie ist schön, weil sie das Moment des Humors ins Leben ruft, weil der Humor an ihr das reine Gefühl erzeugt. Und es ist der Ausschlag nach der Seite der Sittlichkeit, der hier erfolgt. Die Größe der Anstrengung und der geistigen Arbeit selbst tritt hier zurück gegen den Abschluß, den die Arbeit in der Ruhe und dem Frieden dieser Natur gefunden hat. Der Frieden bringt die Beseligung in das Bewußtsein, welche in den Humor ausklingt.

Und so bedarf es gar nicht mehr des ausdrücklichen Hinweises auf den Urstand der Natur, um den Humor, um die Schönheit aufrechtzuerhalten; in jeder kleinsten Naturform offenbart sich uns nunmehr dieses ewige Schaffen und Walten, und zugleich das Walten dieses Friedens, dieser Ruhe ob aller Bewegung, dieses Genügens und Gelingens in allem Ringen, in allem Kampf und aller Bewegung der Naturkräfte. Es gibt jetzt nichts Kleines mehr in der Natur für das reine Gefühl. Der Humor hat die Größe in allem

Kleinsten der Natur gesichert; denn es erscheint jetzt nicht mehr als ein Punkt in der rastlosen Bewegung, sondern der Punkt ist zum Ruhepunkt geworden; er hat einen Abschluß in sich gefunden, der nur dadurch noch bekräftigt wird, daß er als ein Ursprung für den neuen Anfang der Bewegung sich bestätigt.

So führt sich die Analogie zwischen Natur und Kunst ebenso am Humor durch, wie am Erhabenen; der Vergleichungspunkt liegt in dem überwiegenden Ausschlag nach dem Sittlichen. Aber dieser Ausschlag bildet nur die Vorbedingung; die Eigenart des reinen Gefühls beruht auf der eigenen Richtung, welche diesen Ausschlag nur zur Vorbedingung hat. Wenn nun aber besser durch den Humor als durch das Erhabene festgestellt wird, daß die schöne Natur ein Erzeugnis des reinen Gefühls ist, hält man dies für eine größere Paradoxie, als wenn sie zu einer Fiktion der Sittlichkeit wird? Im letztern Falle grenzt, von aller systematischen Methodik abgesehen, die Deutung bedenklich an die Mythologie an, während die Klarstellung des ästhetischen Charakters für das Naturgefühl nicht nur ein systematischer Gewinn, sondern zugleich eine Förderung der kunstgeschichtlichen Einsicht ist.

27. Die Landschaft und das Porträt.

Die Landschaft fehlt zwar der antiken Kunst nicht, aber sie ist doch unzweifelhaft ein charakteristisches Lebenszeichen der modernen Kunst. Wir haben schon beim Madonnenbild darauf Bezug genommen, daß der Goldgrund verdrängt wird durch den lokalen Hintergrund, daß das Porträt und das Gruppenbild belebt wird durch den Hintergrund der Landschaft. Das Porträt soll doch jetzt die Hauptsache sein, die als ein neues Problem auftritt, und alle Kraft wird darauf gerichtet, dem Porträt Seele und Geist einzuhauchen. Dennoch scheint es, als ob für die Belebung und Beseelung, in direkter Weise allein nicht hinlänglich gesorgt werden könne, als ob erst die Natur den rechten Gewinn bringen könne. Hier aber kann die Natur offenbar nicht als erhabene mitwirken, sondern

nur aus dem Gesichtspunkte des ruhigen Abschlusses, gleichsam eines engeren Rahmens. Diesen Abschluß bringt der Humor über das Seelenbild eines Menschen, und daher fordert er den Hintergrund der Landschaft. Und daher wird die Landschaft erklärlich als ein Gebild der neuern Malerei, wie als ein ästhetischer Vorwurf, als eine Entdeckung des modernen Bewußtseins überhaupt.

Wenn anders die moderne Kunst in einem Fortschritt der Subjektivierung besteht, wie der moderne Geist überhaupt, so wird es verständlich, daß auch die Natur diesem Problem der Subjektivierung unterzogen wird. So wird die Landschaft ein vornehmliches Problem der neuern Kunst. Sie bildet keinen Gegensatz mehr zur Porträtkunst; denn das Seelische ist nicht auf das Porträt zu beschränken. Und auch die Erweiterung des Seelischen zum ausgesprochen Geistigen ist nicht auf das Geschichtsbild zu beschränken; die Landschaft hat ebenso deutlich die Seele in sich, wie das Menschenbild. Und selbst der Geist, sofern er nur auf dem Grunde der Seele verbleibt, lebt klar und sicher auf dem Landschaftsbilde, auch wenn ihm nicht Menschen zur Staffage gegeben würden. Die Subjektivierung, welche in dem Naturbilde vollzogen wird, ist deshalb Idealisierung, Vollendung, weil in ihr die Reinheit des Gefühls zur evidentesten Erzeugung kommt. Und diese Reinheit vollbringt im Bilde der Natur der Humor.

Der Humor bestimmt es und erklärt es, daß man die ästhetische Bedeutung der Natur im Sittlichen begründen zu müssen glaubte. Im Humor erweist sich das Sittliche als Vorbedingung, aber freilich nur als Vorbedingung. Diese Einschränkung gewinnt nunmehr auch die positive Bedeutung, daß nicht nur die Sittlichkeit in die Natur hinein gedacht wird, sondern auch umgekehrt, die Natur in die Sittlichkeit, die Landschaft in das Porträt. So wird die Forderung, die wir oben stellten, durchgeführt: daß die beiden Methoden sich einander durchdringen müssen, und daß der jeweilige Ausschlag nach der einen der beiden Seiten diese gegenseitige Durchdringung nur befördert. Das Erhabene und der Humor sind gleich-

wertige Momente des Schönen. Das Schöne ist Einheit nur als reines Erzeugnis des reinen Gefühls. Beide Momente müssen daher bei der Erzeugung dieser Einheit in beständiger Mitwirkung bleiben. Jedes Moment bildet gleichsam ebenso nur ein Zeitmoment in dem Dasein des Schönen, wie zugleich eine Seite, als einen Gesichtspunkt in seiner Selbstdarstellung, ein räumliches Moment desselben. Das gilt ebenso von der Natur, wie von dem Kunstwerk; die Natur ist selbst nur das Kunstwerk des reinen Gefühls.

Das aber ist der Vorzug, den wir an dem Moment des Humors zu erkennen hatten: daß er die Natur für das reine Gefühl erobert, und diesen Besitz ihm sichert, während das Erhabene ihn an die Sittlichkeit preisgeben mußte.

Andererseits aber wird auch das Erhabene, als ein Moment des Schönen, vor dieser Gefahr der Nivellierung zum Sittlichen dadurch geschützt, daß es auch der Vorbedingung des Sittlichen entrückt, und derjenigen der Erkenntnis zugewiesen wird. Der intellektuelle Charakter, der dadurch dem Erhabenen aufgedrückt zu werden droht, besteht diese Gefahr, indem sich herausstellt, daß alle geistige Arbeit nur Vorbedingung ist für das reine Gefühl; daß sie aber, streng als Vorbedingung gedacht, nicht einmal da das ästhetische Gefühl abschwächt, wo sie nur als Analogie auftritt, wie angesichts der Urweltsarbeit der Naturkräfte. Alle Erhabenheit liegt im Geiste, auch für die Natur in der Analogie des Geistes. Alle nicht erhabene Schönheit ruht im Humor. Und aller Humor stammt aus der Relativität des Abschlusses der ewigen Arbeit, dessen Symbol der Friede ist.

Sechstes Kapitel.

Die Poesie, als die Sprache der Künste.

1. Die Künste und ihre Einheit.

Bei unserer systematischen Begründung des ästhetischen Bewußtseins hatten wir uns auf das Faktum der Künste gestützt. Wir durften nur voraussetzen, daß es Künste in Mehrheit gibt. Dagegen ist der Gedanke, daß diesen Künsten eine Einheit der Kunst entspreche, schon eine Vorwegnahme der Ästhetik. Die Kunstwissenschaft ist keine einheitliche; sie zerfällt in die einzelnen Theorien der Künste. Die Zusammenfassung derselben in dem jetzt gebräuchlichen Ausdruck schließt schon die Forderung der Ästhetik ein. Die Ästhetik aber begründet erst damit positiv ihr Sonderrecht und ihre Sonderaufgabe, daß sie den Weg zu den einzelnen Künsten beschreitet und durchschreitet in der Richtung auf ihr eigentliches Ziel, welches die Einheit der Kunst bildet.

Man könnte denken, diese Einheit sei bisher schon, und zwar auf zwiefache Weise begründet: einmal durch das reine Gefühl, und sodann durch das Schöne. Das reine Gefühl bedeutet die reine Erzeugung in allen Künsten; mithin begründet diese Reinheit des Gefühls die Einheit der Kunst. Und das Schöne bedeutet die Objektivierung dieses reinen Gefühls für alle Künste; sie alle sind, was sie sind, als Erzeugungsweisen des Schönen. Mithin begründet auch die Einheit des Schönen die Einheit der Kunst. Diese Einheit wird auch durch die beiden Grundmomente des Schönen aufrechterhalten und durchgeführt: jedes Kunstwerk in jeder Kunstart muß diese Einheit in Vollzug setzen, wie sehr es, sei es in einzelnen seiner Teile, sei es selbst in seiner Gesamtrichtung mehr nach dem Moment des Erhabenen, oder mehr nach dem des Humors

sich wenden mag; die Einheit des Schönen bleibt von diesen Wendungen ungebrochen und unberührt.

Bisher aber waren uns sowohl die Künste, wie ihre Einheit nur zwei Voraussetzungen; die Künste eine solche der Kultur; ihre Einheit eine solche der Ästhetik. Jetzt stehen wir nun vor der Frage, diese Einheit zu vollziehen, nicht nur dem Begriffe der systematischen Ästhetik gemäß vorauszusetzen, und auch nicht nur nach dem Begriffe des reinen Gefühls und nach dem des Schönen ihre Feststellung vorzubereiten. Der Weg der Künste soll auf das Ziel ihrer Einheit hin durchschritten werden.

Nun stellt sich aber sogleich ein nicht unwichtiges Bedenken ein. Wenn die Einheit der Kunst das vorgefaßte Ziel ist, so muß sie selbst doch den Weg durch die Künste hindurchführen; man wird doch nicht glauben wollen, dieses Ziel werde sich am Ende der Wanderung von selbst finden und herausstellen. Das Ziel muß das leitende Prinzip für die Entwicklung der Künste sein. Wie soll sich nun aber dieses Prinzip der Einheit finden, wie suchen lassen, wenn es nicht schon durch das reine Gefühl und durch das Schöne als begründet angenommen wird?

Das Bedenken betrifft sogar auch die Künste. Sie werden in ihrer Mehrheit als eine Tatsache der Kultur vorausgesetzt. Ist diese Tatsache selbst aber eindeutig bestimmt? Gehört die Tanzkunst auch zu dieser Mehrheit? Und auch die Schauspielkunst? Und auch die Redekunst? Es ist vielleicht nicht belanglos, daß ähnliche Fragen sich bezüglich der bildenden Künste nicht so schroff stellen lassen. Die Gartenbaukunst gehört unzweifelhaft zur Baukunst.

Hier könnte nur das Kunstgewerbe eine Schwierigkeit zu bilden scheinen. Dieser Schein beruht aber auf einem gar nicht unerheblichen Irrtum. Das Kunstgewerbe wird als Kunst in Frage gestellt, weil es auf den Gebrauch abzielt: als ob nicht auch die Baukunst auf den Gebrauch abzielte. Ist aber etwa der Gebrauch idealer, wenn er auf eine Kirche oder auf ein Wohnhaus sich bezieht, als wenn er nur ein Möbel in der Kirche oder in dem Wohn-

hause betrifft? Der Gebrauch entadelt den Kunstzweck nicht; er kann ihm nur Schwierigkeiten bereiten. Um so höher aber kann dadurch der ideale Wert des Kunstwerks steigen, wenn er diese Schwierigkeiten im Spiel der Kunst überwindet. So bildet bei den bildenden Künsten der Gebrauchszweck keine Scheidewand zwischen den reinen Künsten und dem Kunstgewerbe. Warum scheint ein solcher Unterschied bei den r e d e n d e n Künsten zu bestehen?

Diese Frage führt uns schon der gesuchten Einheit der Kunst näher. Denn die Frage, welche gegen die Schauspielkunst und die Redekunst, sowie andererseits gegen die Tanzkunst sich erhebt, könnte darin ihren Grund haben, daß sie entweder Anhängsel derjenigen Kunst sind, welche wir als Einheitsgrund aller Künste zu begründen haben, oder wenigstens Anhängsel einer Kunstart, welche zugleich in jener Einheit entspringt, und von ihr aus zu ihrer Spezialität sich entfaltet.

Erst wenn es gelingen kann, diese Einheit der Kunst zu ermitteln, und von ihr auszugehen, dann erst wird sich auch die logische Ordnung der Künste selbst in ihrer Mannigfaltigkeit so bestimmen lassen, wie dies die systematische Ästhetik erfordert. Wir sind an die Unterscheidung der bildenden und der redenden Künste gewöhnt; aber schon die letztere Art ist nicht ohne Schwierigkeit, insofern sie die Musik der Poesie beigesellt. Ist Koordination allein und ausschließlich das hier leitende Prinzip der logischen Ordnung? Warum soll es aber unzulässig sein, eine Subordination für die Künste anzustreben?

Das Prinzip der Einheit unterstützt vielmehr die Ansicht, daß Unterordnung eine durchgeführtere Ordnung bedeutet als Nebenordnung. Denn die Einheit hat sich nicht nur einmal, am Anfange aller Ordnung zu bewähren; als echte Einheit muß sie ihre Kraft der Vereinigung stufenweise durchführen, durch das ganze Problem dieser Ordnung hindurch. Wenn daher die Einheit der Kunst, die wir finden wollen, die methodisch richtige ist, so muß sie die E i n t e i l u n g der Künste auch in dem Sinne leiten, daß sie nicht allein der oberste Einteilungsgrund aller Künste ist, sondern zugleich auch

nach der Abteilung der Künste in die redenden und die bildenden für jede dieser Abteilungen zum neuen Einteilungsgrunde, und brauchbar wird für die Unterordnung der Klassen in jeder dieser Abteilungen.

Sollte nun etwa das Bedenken sich hier erheben, ob es nicht doch nur eine Forderung der logischen Technik sei, die wir bei dieser ganzen Frage der Ordnung und der Einheit geltend machen, der aber wohl nicht eigentlich eine sachliche Bedeutung für das ästhetische Problem beiwohne? So darf man aber überhaupt nicht fragen. Wenn eine logische Forderung nicht nur Spielerei ist, dann darf niemals ihr sachlicher Wert in Frage gestellt werden. Liegt er nicht unmittelbar am Tage, so kann er mit um so größerer Wichtigkeit noch an den Tag kommen. Hier aber muß es von vornherein einleuchten, daß die Frage der Ordnung eine Lebensfrage der systematischen Ästhetik sein muß. Denn für sie ist das zentrale Problem das reine Gefühl. Am reinen Gefühle müssen nun zwar alle Künste ihren gleichwertigen Anteil haben, und sonach könnte wiederum nur die Nebenordnung als der zulässige Einteilungsgrund erscheinen. Indessen beruht dieses reine Gefühl auf der Vorbedingung reiner Methoden. Diese Vorbedingung könnte eine Abstufung für die Künste erforderlich machen, ohne deswegen ihre Ebenbürtigkeit in Zweifel zu stellen. Die Vorbedingung, sofern sie als der Grund der Abstufung angesehen wird, kann daher auch zu der gesuchten Einheit den Weg bahnen.

2. Die Idee des Menschen und die Sichtbarkeit.

Wir finden gewöhnlich kein Bedenken darin, daß wir in einem Bildwerk oder einem Bilde einen Menschen sehen. Indessen ist dies eine sehr starke Antizipation, ähnlich derjenigen, auf welche Plato hingewiesen hat, daß wir in Hölzern oder Steinen die Gleichheit zu sehen glauben. Die Gleichheit muß man erdenken, und in die Gesichtswahrnehmung der Hölzer und der Steine hineindenken. Die Gleichheit ist ein Begriff, eine Idee.

Freilich ist eine Idee immerhin ein Prinzip; die Gleichheit ein Prinzip für das Problem, für die Erkenntnis der Größe. Ein solches Prinzip ist allerdings der Mensch nicht; ist er nun aber überhaupt und in keiner Hinsicht ein Prinzip? Zum mindesten ist er ja aber ein anatomischer Begriff. Außerdem aber ist er, als anthropologischer, auch ein ethnologischer Begriff, und in dieser Hinsicht entwickelt er sich zu einem Begriffe der Ethik, und auf Grund deren zu einem Begriffe des Rechts. Es entsteht also unter der Hand eine weit verzweigte Komplikation von Begriffen, die alle in dem Begriffe des Menschen ihre Vereinigung fordern, für welche alle der Begriff des Menschen vielleicht, wenngleich in anderm Werte, ebenso zum Prinzip werden muß, wie der Begriff der Gleichheit für das Problem der Größe. Und nun soll man diesen komplizierten Begriff des Menschen unmittelbar in das Porträt eines Menschen, oder auch nur in das Idealbild eines solchen hineinsehen, vielmehr in dem Bilde unmittelbar diesen Begriff erblicken können?

Oder sollte das etwa eine übertriebene Forderung sein; sollte es nicht erforderlich sein, daß in dem Bilde eines Menschen dieser ganze komplizierte Begriff des Menschen zum Ausdruck kommen müßte, so daß wir ihn in dem Bilde nicht erblicken könnten, und nicht erblicken zu müssen glauben dürften? Welche Abbreviatur eines Menschen sollte dann aber das Bild darzustellen haben? Die Natur des Menschen könnte es nicht sein; es sei denn als die Einheit von Leib und Seele. Zum Leibe gehört die Seele, wie zur Seele der Leib. Zur Seele aber gehört ebenso die Physiognomie des sittlichen Individuums, unter Umständen auch ausdrücklich die des Rechtssubjektes, nicht allein die seines frommen Gemütes, wie andererseits zur Physiognomie der ethnologische Typus und die Einwirkung des sozialen Milieus gehört.

Und mit all dieser Komplikation ist der Mensch des Bildes noch gar nicht Problem geworden. Dieses neue Problem, der Mensch des reinen Gefühls, der schaffenden, wie der nacherlebenden Menschenliebe, dieser Mensch der ästhetischen Liebe soll schlechthin in dem Porträt unmittelbar zum Inhalt und zum Gegenstand werden? Wenn in irgend

einer Hinsicht die Kontroverse zwischen dem Realismus und dem Nominalismus einen erträglichen Sinn hatte, so tritt er hier hervor. Das reine Gefühl erzeugt den Menschen, als die Natur des Menschen, mithin als den allgemeinen Menschen. Nichtsdestoweniger aber ist das reine Gefühl bedingt durch das einzelne Individuum, auf dessen Erzeugung es angewiesen ist. Geht nun der allgemeine Mensch, die Natur des Menschen in diesem Einzelmenschen restlos auf? Das reine Gefühl erfordert dies. Das Kunstwerk vollzieht in dieser Identität seine Vollendung.

Daß diese Identität das Gelingen des Kunstwerks ausmacht; daß sie keine Antinomie für das Kunstwerk bilden darf, keine unausgleichbare, das steht außer allem Zweifel. Die Frage ist nur: diese Identität, in der alle Antinomie zwischen der allgemeinen Idee und ihrer einzelnen Erscheinung ausgeglichen und erledigt ist, diese höchste Einheit, die überhaupt gedacht werden kann, soll im Bilde schlechthin sichtbar, nur sichtbar werden?

Wir kommen hier wieder auf den grundsätzlichen Irrtum Fiedlers. Stände es so, wie es nicht bloß in der gewöhnlichen Ansicht angenommen wird, sondern wie von methodischen Grundgedanken aus der genannte Denker es zu einer paradoxen Konsequenz hinausführt, daß die künstlerische Darstellung Sichtbarkeit sei, in Sichtbarkeit sich erschöpfe, dann würde sich auch das reine Gefühl in die Sichtbarkeit auflösen; dann hätte das reine Gefühl keine andere Aufgabe, als welche in der Sichtbarkeit ihr gestellt wird. Sofern nun aber unser Problem des reinen Gefühls richtig ist, sofern es die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins begründet, hat es sich nun auch hier vor dem Problem des Menschen im Bilde zu bewähren. Das reine Gefühl muß die Schwierigkeit hinwegzuräumen fördern, welche zwischen der Idee des Menschen und dem Einzelwesen für das Bild des Menschen entsteht. Es ist nicht bloß nicht nötig, den komplizierten Begriff des Menschen in dem Porträt zu sehen; und es wäre keine Ausflucht, daß dies auch nicht möglich sei: die Forderung ist unzulässig, diese Einheit zu sehen. Die Sichtbarkeit allein kann dies jedoch nicht zu leisten haben.

Nur die Isolierung des Problems auf die bildende Kunst kann diese Illusion begünstigen. Wie steht es denn aber bei dem Bilde des Menschen in der Poesie? Ist etwa dort das ästhetische Problem durch die Sichtbarkeit lösbar? Wenn anders aber in der Poesie offenbar das Gefühl nicht zu einem Worte der Schablone wird, welches durch das methodische Wort der Sichtbarkeit übertroffen und ersetzt würde, so kann es auch in der bildenden Kunst bei der Sichtbarkeit nicht sein Bewenden haben. Man glaubt das geistige, das sittliche Wesen des Menschen in dem Bilde, in seiner Sichtbarkeit wahrzunehmen; aber nimmermehr kann man es sehen; nimmermehr kann es sichtbar werden. Dieser mißverständliche Ausdruck darf nicht vermieden werden. Das Problem der Sichtbarkeit ist vielmehr das Problem der Fühlbarkeit; nicht allein der rezeptiven, sondern nicht minder auch der schöpferischen. Es ist nicht richtig, daß der Künstler nur zu sehen hätte. Es ist keine triviale Redensart, daß er auch zu fühlen, daß er schaffend zu fühlen, fühlend zu schaffen hat. Das reine Gefühl würde sonst zur Redensart werden. Es würde in die reine Sichtbarkeit aufzugehen haben.

Man sieht aber hier zugleich, daß es ein methodischer Fehler ist, schlechthin mit der bildenden Kunst anzufangen, ohne von dem Oberbegriffe der Einheit der Kunst auszugehen. Die bildende Kunst ist nicht einmal an und für sich eine Einheit für die Ordnung der bildenden Künste, geschweige, daß sie die zentrale Einheit aller Künste sein könnte. Auch für die einzelnen bildenden Künste bedarf es einer obern Einheit; die bildende Kunst selbst ist nur die Abstraktion eines Kollektivbegriffes. Nur wenn man das Problem der Einheit umgeht und ignoriert, kann man auf die Paradoxie geraten, das reine Gefühl in die reine Sichtbarkheit schlechthin aufzuheben. Das reine Gefühl dagegen weist auf seine Vorbedingungen hin. Unter diesen aber ist die Sichtbarkeit keineswegs die erste. Denn es ist jetzt doch wohl logisches Gemeingut der physiologischen Bildung,

daß in der Gesichtswahrnehmung sehr viel logische Kontrebande schon mit unterläuft, wie ja sogar die sogenannten unbewußten Schlüsse dabei schon mitspielen. Mithin bleibt es bei der althergebrachten Wahrheit, daß das Denken doch von aller Kultur den allerersten Anfang bildet, und nicht nur den Anfang, sondern vielmehr den wahrhaften Ursprung. Das Denken der Erkenntnis ist die erste Vorbedingung des reinen Gefühls; und nur sofern zu diesem Denken auch das Sehen gehört, nur insofern gehört es zu dem vorgegessenen Brot der Kunst, zu der notwendigen Vorübung des künstlerischen Schaffens. Die Vorübung ist unerläßlich, aber sie bleibt Vorübung, von deren Erfüllung aus die eigentliche ästhetische Aufgabe erst sich erheben kann, sich erheben muß.

5. Das Problem des Einzelnen.

Sehen wir zunächst noch von dem reinen Gefühle ab, und halten uns nur an seine Vorbedingung im Denken. Wir waren schon auf das Problem des Mittelalters aufmerksam geworden. Es ist jedoch eine historische Täuschung, als ob die Kontroverse über Nominalismus und Realismus so ganz überwunden wäre. Im Einzelfalle verrät sich nur zu oft die strikte Befangenheit in jener alten Vexierfrage. Vielleicht spielt sie auch hier mit. Wir fragen, wie man den Begriff des Menschen in dem Bilde eines Menschen sehen könne? Wir fragten bisher in dem Sinne, daß die Sichtbarkeit doch nicht das reine Gefühl ausschalten dürfe. Aber die Frage ist ja noch schlichter, ohne Rücksicht, ohne die Bedeutung des reinen Gefühls für die Ästhetik zu stellen; sie erstreckt sich ja auch auf die Sichtbarkeit selbst, abgesehen von ihrer ästhetischen Bedeutung. Kann denn überhaupt ein Mensch sichtbar werden, selbst abgesehen von dem komplizierten Begriffe des Menschen? Sichtbar, wahrnehmbar kann ja nur ein Konkretum werden; der Mensch aber ist ja immer ein Abstraktum. Er ist es immer, das will sagen, jedes Exemplar eines Menschen ist immer schon ein Abstraktum.

Es gibt überhaupt kein sinnliches Mittel, ein einzelnes Objekt, als ein einzelnes, zu verifizieren. Man könnte dies nur mimisch tun, mit dem Finger darauf zeigen. Aber diese Demonstration hat an sich keinen logischen Wert. Nur durch komplizierte logische Mittel kann das Einzelne als solches bestimmt und begründet werden. Darüber hat die Logik der reinen Erkenntnis Aufschluß erteilt. Es steht also nicht nur so, daß die Sichtbarkeit das reine Gefühl nicht ausschalten darf, sondern die Schwierigkeit entsteht innerhalb der Sichtbarkeit selbst: das Einzelne kann in ihr nicht begründet, nicht festgestellt werden. Und doch ist die Sichtbarkeit durch die des Einzelnen bedingt; sie kann nicht auf den Typus an und für sich ausgedehnt werden.

So fordert die Sichtbarkeit das Denken heraus, weil sie auf das Einzelne abzielen muß, das Einzelne aber des Denkens zu seiner Konstatierung bedarf. Es ist ein logisches Vorurteil, daß das Einzelne ein unmittelbar gegebenes Objekt der Wahrnehmung wäre. Es ist dies so wenig, als das Allgemeine ein solches ist. Auch das Einzelne ist ein Allgemeines. Diese Einsicht hatte sich auch dem Aristoteles erschlossen, und sie bildet eine der vielen antinomischen Schwierigkeiten in seiner Lehre von der Substanz. Das Einzelne ist selber ein Allgemeines, sofern es ein Gegenstand des Denkens, nicht der Wahrnehmung ist. Wie könnte die Sichtbarkeit einen einzelnen Menschen zum Gegenstande haben oder gar machen?

Man könnte nun noch immer einwenden, die Sichtbarkeit wolle und solle ja gar nicht das Einzelne als Einzelnes sichtbar machen und feststellen. Dieser Einwand ist jedoch haltlos. Denn was kann die Sichtbarkeit zum Inhalt haben, wenn der Inhalt des Einzelnen ihr entrückt wird? Meint man, die Aufgabe der Sichtbarkeit erfülle sich in der Sammlung der sichtbaren Elemente des Bildes, so täuscht man sich mit dem Worte Sammlung. Die Sammlung muß zur Vereinigung durchgeführt werden. Die Vereinigung aber gipfelt in der Einheit. Und die Einheit in dem

Bilde eines Menschen ist so sehr Einzelheit, daß sie sogar Individualität ist.

Es ist also nicht zu vermeiden, daß die Sichtbarkeit mit der Aufgabe des Denkens verschmilzt. Die Sammlung der sichtbaren Elemente genügt nicht; sie muß Ordnung werden. Wo liegt aber das Ordnungsprinzip? Man täuscht sich, wenn man dieses schon und zulänglich in den Gesetzen der physiologischen Optik annimmt; diese greifen, wie man gemeinhin sagt, in die Psychologie über; wie wir dagegen genauer es hier einzusehen suchen, vielmehr in die Logik. Es bleibt also dabei: die Sichtbarkeit, als eine komplizierte Aufgabe, kann ihre Lösung nicht innerhalb ihrer selbst finden, sondern sie muß durch das Denken ergänzt werden. Sie bedarf desselben zur Vereinigung, mithin zur Einheit. Diese Einheit aber präzisiert sich für das Bild in der Einzelheit; und diese ist schlechthin eine nur dem Denken zugängliche Aufgabe.

Wenn es nun klargestellt ist, daß schon die bildende Kunst des Denkens bedarf für die Rekognition ihres Gegenstandes, wieviel mehr gilt dies von der Poesie. Und besteht nicht ein innerer Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und der Poesie; ein innerer, methodischer, nicht nur ein geschichtlicher? Indessen die Anknüpfung an die Poesie weist uns zugleich über das Denken hinaus, an das wir soeben uns angewiesen hatten. Denn das Denken der Poesie ist von anderer methodischer Art als das Denken der Wissenschaft. Worin besteht der Unterschied?

Diese Frage kann nicht sofort beantwortet werden. Die Ästhetik hat die Antwort zu erteilen, und wir stehen jetzt an dem Punkte, der diese Entwicklung verfolgt. Aber bevor der Unterschied bestimmt werden kann, muß zuvor noch die Gemeinsamkeit tiefer begründet werden.

Es ist nicht das Denken allein, das zur Sichtbarkeit, wie zu allen sinnlichen Tätigkeiten hinzutreten muß; es gibt noch ein anscheinend sinnliches Mittel, mit dem das Denken in seinen intimsten Anfängen sich innerlichst zu verbinden hat: die Sprache.

6. Das Denken und die Sprache.

Sprache und Vernunft, sprechen und denken, diese Verbindung ist das alte Problem. Was geht vorauf, das Denken oder die Sprache? die Sprache oder das Denken? Wenn man es für selbstverständlich hält, daß das Denken vorangehen müsse, da die Sprache doch nur zum Ausdruck bringe, was gedacht sei, so verwechselt man hier das Denken mit der Vorstellung. Und es ist schon fraglich, ob die Vorstellung selbst ohne die Mitwirkung des Sprechens zu voller Ausbildung kommen kann. Die Vorstellung ist aber noch nicht Denken. Denken ist eine solche Sammlung der Vorstellungselemente, welche sich ebenso sehr in der Sonderung, wie in der Vereinigung derselben vollzieht. Und diese doppelte Richtung der Vereinigung macht die Einheit aus, in deren Vollzug das Denken besteht. Ist nun diese Vereinigung auf Grund dieser Sonderung ohne die Sprache möglich, oder bedarf sie ihrer Mitwirkung?

Man mißversteht den Sinn dieser Frage, wenn man die Sprache nur im Laute anerkennt. Die Verlautbarung des Gedankens ist nicht unbedingte Forderung; es gibt auch ein stilles Sprechen. Es gibt vor allem eine Sprachgebärde. Wenn die Frage auf diese gerichtet wird, so erscheint alsbald die vermeintliche Priorität des Denkens weniger unzweifelhaft; wenigstens erscheint Gleichzeitigkeit der Vorstellung selbst mit der Gebärde annehmbar; und für das Denken wird die Nachfolge schon weniger unwahrscheinlich. Damit aber ist das Denken nicht nur mit der Lautsprache verknüpft, sondern mit der Gebärde, also mit einer Bewegung.

Ehe wir aber diese Verbindung mit der Bewegung weiter verfolgen, gehen wir tiefer in die rein gedanklichen Verbindungen ein, welche das Wesen der Sprache ausmachen. Man meint gewöhnlich, das Erste in der Sprache sei das Wort. Das ist nicht richtig. Das Erste ist der Satz. Der Satz ist die Verbindung von Worten. Nur schlechthin die Verbindung? Was ist Verbindung? Dies Wort ist ein Rätselwort. Es ist ein symbolisches Wort; es macht die Bindung

zum Gleichnis. Die Bindung aber bedarf des Bandes. Dieses ist hier die Einheit; sie bildet das Problem. Welche Einheit vollzieht der Satz?

Man sieht, wie die doppelte Richtung, durch welche das Denken charakterisiert wird, die Sonderung und die Vereinigung, im Satze sich widerspiegelt. Der Satz ist nicht ein Wort, sondern die Einheit von Worten. Diese Worte müssen ebenso gesondert, wie vereinigt werden, wenn die Einheit des Satzes zustande kommen soll.

Wir müssen noch ein drittes Moment für das Denken der Logik entnehmen. Die Erhaltung nennen wir es. Sie muß sich nach beiden Seiten behaupten. Die Sonderung muß sich erhalten in der Vereinigung, und die Vereinigung nicht minder auch in der Sonderung. Das ist das Wunder des Denkens, das wir zu beschreiben, zu bestimmen, und dadurch und so weit zu erklären haben.

Die Sprache ist ursprünglich also ein Satz. Damit ist sie ganz der Vorstellung entrückt, und in den geheimsten Bau des Denkens einbezogen. Es ist ein Vorurteil, daß die Interjektion die ursprüngliche Sprache sei, und daß diese somit in dem Worte ihren Ursprung habe. Die Interjektion ist die Abbreviatur eines Satzes. Wenn ich Feuer! rufe, so wird ein Satz durch dieses Wort ausgesprochen, nämlich die Vereinigung der Vorstellung des Feuers mit der Lokalisationsvorstellung. Und die Assoziation erstreckt sich noch viel weiter. Die Verbindung, die Assoziation kann es nicht zur Bestimmung bringen, was hierbei vorgeht. Wir versuchen es, durch die Momente der Sonderung, der Vereinigung und der gegenseitigen Erhaltung logisch zu bestimmen, was psychologisch hier das Problem bildet.

So ist mithin die Sprache, als solche des Satzes, mit den kompliziertesten Leistungen des Denkens verwachsen. Aber zugleich ist die Sprache, zuerst als Gebärdensprache, dann aber auch als Lautsprache, immerhin zugleich Bewegung. So stoßen wir hier wieder auf die Komplikation des Denkens mit der Bewegung. Und nicht allein die Eruption eines Wortes, die Interjektion

ist als eine solche Reflexbewegung zu fassen, sondern in ihr selbst schon ist der Satz latent; mithin ist das komplizierte Denken selbst durch die Sprache bedingt. Oder wäre die Ausdrucksbewegung dem Denken des Satzes nur äußerlich, nicht notwendig?

Die Einsicht, welche wir von der Bewegung, als der Urform des Bewußtseins, gewonnen haben, schützt uns jetzt vor einem solchen Irrtum. Die Sprache ist die Ausdrucksbewegung des Denkens. Alle Bewegung ist Erzeugung des Bewußtseins. Die Ausdrucksbewegung bezeichnet nur an einem Teile der Bewegungen, was die Bewegung überhaupt für das Bewußtsein bedeutet. Insofern sie den Inhalt des Bewußtseins zur ersten Erzeugung bringt, gibt sie dem Bewußtsein den ersten Ausdruck, und so ist sie überhaupt Ausdrucksbewegung des Bewußtseins und seines Inhalts.

Es kann also keine Frage mehr sein, daß die Sprache, als Ausdrucksbewegung, dem Denken nicht äußerlich, nicht nebensächlich sein kann. Und gerade daraus, daß die Sprache ursprünglich Satz ist, wird es um so klarer deutlich, daß das Denken der Ausdrucksbewegung bedarf. Denn der Satz veranschaulicht nur, was das Denken, als Erhaltung von Sonderung und Vereinigung, bedeutet. Der Satz, die Satzstellung, der Satzbau gibt ein Bild von dieser Erhaltung, welche das Denken ausmacht. Und wie die Bewegung sonach innerlich abbildet, was das Denken zu bedeuten hat, so setzt sie diese ihre Leistungsfähigkeit homogen in der Lautsprache fort. Es ist ein Vorurteil, die Muskelbewegung der Sprachmuskeln für etwas Äußerliches zu halten, während diese ja, durch die Innervation vermittelt, ganz direkt aus dem Zentrum des Bewußtseins ebenso herstammt, wie dem letztern die Gedanken angehören und auch zugesprochen werden, obwohl auch sie durch die Tätigkeit der Nerven und der Muskeln bedingt sind.

So sind wir denn unversehens aus dem abstrakten Gebiete des Denkens mitten hinein auf den Boden der Bewegung gekommen. Zuerst schien es, als ob wir das Bild gänzlich an

das Denken fesseln wollten; und es konnte so vielleicht gar das Bedenken aufsteigen, als ob wir die Probleme der Kunst wieder auf das niedere Erkenntnisvermögen zurückzuschrauben in Gefahr kämen, bei welchem Alexander Baumgarten noch Halt machte. Wir wissen jedoch, daß schon für die Bewegung eine solche Trennung vom Bewußtsein nicht zulässig ist, so daß das ästhetische Gefühl in das Denken sich auflösen könnte, und daß zufolge dieser Identifikation von Bewegung und Bewußtsein eine methodische Verbindung zwischen der Bewegung und dem Denken möglich und notwendig wird.

Das Denken hat seinen Ursprung nicht in Empfindungen. Diese zielen immer auf die Erkenntnis hin. Das Bewußtsein aber erschöpft sich nicht in den Aufgaben der Erkenntnis. Daher kann auch das Denken nicht in den Empfindungen allein gegründet sein. Das Denken bedarf der Sprache, wie es selbst in der Bewegung entspringt, und in der Bewegung sich entwickelt. Wir haben in dem Ursprung des Fühlens diesen Doppelsinn des Bewußtseins angesetzt. (Oben S. 136ff.) Das Fühlen ist der Ursprung der Bewegung, und darin der Ursprung der Empfindung, die selbst Bewegung ist. Und das Fühlen ist der Ursprung des Bewußtseins, insofern es, ohne Inhaltsbestimmung, das bloße Vonstattengehen bezeichnet.

Das Fühlen muß jedoch für jede Entstehung eines Inhalts als Ursprung erhalten bleiben. So wird das Fühlen zu jeder Inhaltsstufe des Bewußtseins einerseits der Annex, und andererseits, damit ein neuer Inhalt entstehen kann, das Suffix. Und so haben wir gesehen, daß nicht die Empfindung schlechthin das Erste im Bewußtsein ist, sondern zugleich mit ihr das Empfindungsgefühl, sofern aus der ersten Empfindung eine zweite soll entstehen können. Nicht aus der ersten Empfindung kann sie entstehen, sondern aus dem Empfindungsgefühl derselben. Und was von den Empfindungsgefühlen gilt, das erstreckt sich auf die Vorstellungsgefühle aller Art und auf die Denkgefühle.

7. Die Sprache und die Denkgefühle.

Blicken wir jetzt zurück auf das Verhältnis zwischen der Sprache und dem Denken, so erkennen wir sogleich, daß diese Proportion unvollständig gedacht war. Es handelt sich bei diesem Verhältnis nicht um das der Sprache lediglich zu den Begriffen des Denkens, sondern ebenso sehr um dasjenige Verhältnis, welches zwischen der Sprache und den Denkgefühlen sich bilden muß. Nicht auf die Verbindung mit den abstrakten Begriffen allein wird die Sprache angewiesen, wenn sie auf das Denken, wenn das Denken auf sie angewiesen wird: der Vereinigungspunkt liegt in den Denkgefühlen. Wird dadurch etwa die Sprache von der Aufgabe des Denkens abgelenkt? Hier taucht das alte Vorurteil wieder auf; es verdächtigt in den Gefühlen das Bewußtsein der Bewegung; denn die Gefühle sind doch mehr Bewegung als Erkenntnis, und das Bewußtsein soll doch immer nur Inventar der Erkenntnis bleiben.

Indessen hat die Vereinigung ja in dem Satze ihr Sinnbild bereits empfangen. Der Satz aber, insofern er in seinem Schweben auch die Erhaltung zu veranschaulichen hat, dürfte gerade dieser Erhaltung wegen die Verbindung mit den Denkgefühlen nahelegen. Dies ist freilich nicht so gemeint, als ob die strenge Leistung der Denkaufgabe vermischt werden dürfte mit den Gefühlsannexen; auf diese Abirrung darf man nicht geraten. Aber für die psychologische Erklärung des Gesamtverhalts im Bewußtsein, für dessen Entstehung und Bestand ist allerdings die Einsicht förderlich und unerläßlich, welche sich aus diesem Zusammenhange des Bewußtseinsinhalts mit den relativen Gefühlsstufen klar ergibt. Das Bewußtsein ist niemals ausschließlich Inhalt, schlägt mithin nirgends ausschließlich nach der Seite der Erkenntnis aus, sondern es ist immer zugleich schlechthin Bewegung, mithin relative Gefühlsstufe, also ebenso auch Denkgefühl, wie Denkbegriff.

Blicken wir jetzt wiederum auf die Proportion von Sprache und Denken zurück, so stehen jetzt auf beiden Seiten relative Gefühlsstufen. Zuerst schien es, die Sprache, als Denken, macht das Wort zum Begriff. Und so drohte der Sprache die Gefahr der Entseelung gleichsam in diesem ihrem Verhältnis zum Denken. Sogleich aber stellte sich heraus, daß nicht das Wort das Erste ist, sondern der Satz, daß mithin die Sprache sich nicht sowohl im Begriffe, als vielmehr im Urteil, in der Fügung und dem Aufbau desselben zu verkörpern hat. Damit schien die Gefahr der Abstraktion sich zu steigern; vielmehr aber wurde die Sprache dadurch wieder dem allgemeinen Urquell des Bewußtseins angenähert. Und das Verbindungsglied erschien jetzt in der Tat auf beiden Seiten zugleich.

Den Denkgefühlen, die sowohl Urteilsgefühle, wie Begriffsgefühle sind, entsprechen nunmehr Satzgefühle und Wortgefühle. Denn es gibt nicht allein Worte, als Gebilde des Satzes, sondern es gibt auch Wortgefühle, auf Grund von Satzgefühlen. Das Gefüge des Satzes ist nicht so abstrakt, daß sich nicht auch Gefühlsannexe und Gefühlssuffixe an seine Elemente, seine Satzglieder hängen könnten, hängen müßten. Diese Gefühlsannexe schweben und hängen und fließen über und zwischen den Denkelementen; sie entquellen beide demselben Urquell des Bewußtseins. Sie hängen nicht, wie die Tropfen am Eimer; sie sind wie Berg und Tal in der Bewegung der Welle. So ist die Sprache, wenn sie zum Denken in Verhältnis steht, nicht allein die Ausdrucksbewegung der Begriffe und der Urteilsgebilde, sondern innerhalb dieser selbst zugleich die Ausdrucksbewegung der Denkgefühle in den Satzgefühlen und in den Wortgefühlen.

Gehen wir jetzt auf unsere Frage bei der bildenden Kunst zurück, wie ein einzelner Mensch Gegenstand derselben sein könne, so darf nicht mehr ausschließlich geantwortet werden: die Sicht-

barkeit setzt das Denken voraus; sondern es muß zugleich mitbedacht werden, daß sie auch die Mitwirkung der relativen Gefühlsstufen voraussetze. Wenn wir fragten, wie kann ein menschliches Individuum im Bilde darstellbar und erkennbar werden, so hat diese Frage nicht allein davon auszugehen, daß das Einzelne doch nur als Begriff erkennbar werde, und daß auch jeder Mensch, selbst der uns bekannteste, uns immer ein Begriff bleibe und bleiben müsse, geschweige eine Landschaft, selbst die uns vertrauteste.

So wird die Frage mangelhaft gestellt. Denn nicht nur als Begriff wird der Gegenstand ein Inhalt des Bewußtseins, sondern zugleich auch mit dem Gefühlsannex, der mit dem Begriffe verbunden ist. Die Züge eines Menschen vereinigen sich nicht nur begrifflich in dem Bilde seines Antlitzes, sondern es associieren sich auch mit den zugehörigen Denkelementen die ihnen anhängenden Gefühlsannexe. Und die Rekognition eines Menschen ist nicht lediglich ein Produkt der Erkenntnis, sondern sie wird mitbedingt durch die Mitwirkung aller der unzählbaren relativen Gefühle, welche den Erkenntnislauf unterströmen. Die Sichtbarkeit bleibt auch von dieser Erwägung aus eingeschränkt, aber sie wird nicht durch das Denken allein, sondern auch durch die Denkgefühle ergänzt.

Daß solche Mitwirkung bei der bloßen Rekognition, auch ohne ästhetische Beziehung, unumgänglich ist, wird schon aus jedem Vorgange der Apperzeption ersichtlich. Wenn die Elemente, die verbunden werden sollen, nicht zueinander passen, und daher ein fremdes Gebild ergeben, wie etwa eine Chimäre, so wird die Rekognition nicht schlechthin vollzogen oder abgelehnt, sondern sie wird als eine unbillige Zumutung empfunden und zunächst abgestoßen. Es regt sich also ein Bewegungsgefühl, ein Affekt gegen die logische Anwandlung. Hier macht die Reflexbewegung den Zusammenhang zwischen dem Denken und den Denkgefühlen evident.

Auf diesem Zusammenhange baut sich die ästhetische Art des Bewußtseins auf. Auf diesem Zusammenhang haben wir das reine Gefühl errichtet. Wir ziehen jetzt nur die Folgerungen, indem wir im Übergang zu den Künsten die *Einheit der Kunst suchen, welche die Anordnung der Künste voraussetzt.* Wir sind auf der Spur dieser Einheit weit zurückgegangen auf das Denken und auf die Sprache. Hier wiederholt sich der Irrtum wieder: nicht auf die Sprache und das Denken schlechthin wurden wir zurückgeführt, sondern auf den Zusammenhang der Sprache einerseits mit dem Denken, andererseits aber auch mit den Denkgefühlen. Würde die Sprache nur auf das Denken zurückführen, so würden wir den Künsten entrückt werden, weil wir dann nur auf die Erkenntnis fixiert würden. Wenn dagegen die Sprache, als Ausdrucksbewegung des Denkens, zugleich die der Denkgefühle ist, so halten wir die Erkenntnis nur als die Vorbedingung der Künste fest, und bleiben auf das Sondergebiet der Künste unverrückt gerichtet. *Das reine Gefühl hat zu seinen Vorbedingungen nicht minder auch alle die verschiedenen relativen Gefühlsstufen.*

Und so finden wir von hier aus sicher auch den *Weg zur Einheit der Kunst.* Sie muß auf der *Vereinigung* beruhen, welche die Sprache bildet, *welche die Sprache vorzugsweise vollzieht an den Denkbegriffen mit den Denkgefühlen.* Das ist der *Vorzug* der Sprache vor aller *Sichtbarkeit* und vor aller sonstigen *Lautbarkeit.* Die Gegenstände der *bildenden* Kunst müssen zuerst Worte werden, nicht nur um Begriffe werden zu können; sondern auch die entsprechenden Denkgefühle hängen an Worten. Und die Begriffe selbst, welche in der *Musik* zu Noten im musikalischen Satze werden, bedürfen, als Noten, der Formulierung durch die Sprache, und zwar mit doppelten Sinne.

8. Die Poesie als Vereinigung von Begriff und Wortgefühl.

Es muß daher eine Kunst geben, welche diese Vereinigung der Denkbegriffe mit den Denkgefühlen, der alle Künste bedürfen, für sie alle in eminenter Weise und als Voraussetzung vollzieht. Darin besteht die Bedeutung der Poesie, als Vereinigung der Begriffsgefühle in den Sprachgefühlen.

Alle Künste haben die Poesie zu ihrer Voraussetzung. Denn ihrer aller Gegenstand ist nicht derjenige, der ausschließlich dem Begriffe der Erkenntnis entspricht, und somit dem Satzbegriffe der Sprache, sondern zu diesem Teilbegriff der Sprache muß noch ein anderer, homogener Teilbegriff der Sprache hinzukommen, der im Medium der Poesie entsteht, und aus diesem Medium in die anderen Künste herübergenommen wird.

Es bildet sich daher eine Art von neuer Logik für dieses Denken der Poesie. Die Identität des A besteht nicht lediglich in ihrem Werte, als einem Gedachten, sondern das A schließt hier auch die annexen Denkgefühle ein, und sie entscheiden ebensosehr über die Identität des A, wie der rein gedankliche Inhalt. Das A der Poesie ist ein Inbegriff von Begriff und Wortgefühl. Und dieser Inbegriff ist der Begriff, den alle Künste in ihrer Sprachvernunft besitzen, mit dem sie alle operieren. Der Irrtum muß aufgegeben werden, als ob die bildende Kunst lediglich im inneren Schauen den Gegenstand zu erzeugen und zur Sichtbarkeit zu bringen vermöchte. Das innere Schauen ist ebenso sehr ein Denken, mithin ein inneres Sprechen. Aber dieses Denken und dieses Sprechen hat nicht ausschließlich den Begriff, sondern den Inbegriff von Begriff und Wortgefühl zu erzeugen.

Daß die Poesie das allgemeine Instrument aller Künste ist, ergibt sich schon aus ihrem eigenen Ursprung. Dieser liegt im Mythos. Der Mythos ist aber ebenso sehr die

Vorstufe der Erkenntnis, wie der Poesie. Der Zusammenhang, der mit der Erkenntnis für die Poesie erforderlich ist, insofern sie das gemeinsame Instrument aller Künste ist, dieser Zusammenhang mit der Erkenntnis ist schon im Mythos begründet.

Worauf beruht Zusammenhang und Unterschied von Mythos und Erkenntnis? Der Mythos produziert Denken, mithin schafft er Einheiten, mittels deren er die Elemente der Wahrnehmung zu verknüpfen sucht. Darin also ist er dem Denken der Erkenntnis gleichartig. Der Unterschied besteht in der Kontrolle, welcher diese Einheiten und ihr Zusammenhang unterworfen werden. Die Kontrolle geht auf den Zusammenhang dieser Einheiten, und erzeugt daher höhere, übergeordnete Einheiten, denen gemäß neue Einheiten gestiftet und ältere gestrichen werden. Der Mythos denkt: was fliegt, ist ein Vogel. Der Blitz fliegt, also ist er ein Vogel. Wohin ferner der Vogel fliegt, und worauf er sich niederläßt, ist ein Baum. Mithin entfliegt er auch dem Baume. Auch der Blitz, der aus den Wolken kommt, entfliegt der Weltesche in den Wolken. Der Zusammenhang ist hier beschränkt auf das Fliegen und den Baum. Zunächst erweitert nun die Erkenntnis diese Beziehung und verändert daher diesen Zusammenhang, diese Einheiten. Es entsteht die Verbindung zwischen Blitz und Feuer. Sie entspringt offenbar dem Gebrauche, für den die Erzeugung des Feuers mit seiner blitzartigen Erscheinung entdeckt wird. Aber diese technische Erkenntnis tritt gänzlich in den Dienst des Mythos, der den Feuerkult entstehen läßt.

Der Mythos erstreckt sich aber noch weiter in die Anfänge der Kultur hinauf. Es entsteht die Verbindung zwischen dem Feuer und der Atmung warmer Luft. Hier tritt der Mythos schon in die wissenschaftliche Philosophie des Pythagoras ein. Was Wunder, daß der Mythos in die Poesie hineinwächst, die schon früh sich bildet. Was unterscheidet den Mythos von der Poesie?

Der Unterschied ist aus dem andern Teile des Inbegriffs der Worte herzuleiten. Insoweit das Wort Begriffswort ist, kann sich an ihm der Mythos zur Erkenntnis entwickeln.

Das Fliegen des Vogels aber erregt zugleich ein Bewegungsgefühl, und der schnelle Flug des Blitzes ein intensiveres, die Reflexbewegung des Zuckens und Erschreckens. Dieses Bewegungsgefühl muß mit dem Wortgefühle des Blitzvogels sich assoziieren. Und wenn nun gar erst der Aufblick zu der Weltesche angeregt ist so hängen sich damit neue Wortgefühle an den Blitzvogel an. Mit einer solchen Komplikation von Wortgefühlen ist schon im Mythos das Begriffswort behaftet. Man sollte meinen, die Poesie hätte hier nichts weiter zu tun, oder sie könnte diese Komplikation nur verstärken. Dann wäre ihr Unterschied vom Mythos jedoch kein qualitativer.

7. Das Gleichnis.

Steinthal sagt, der Unterschied beruhe auf dem Gleichnis. Der Mythos ordnet ganz naiv die Wahrnehmungen und die Gedanken, ohne die Kontrolle höherer Einheiten. Die Poesie dagegen macht diese Kontrolle dadurch geltend, daß sie die Zusammenhänge auf Vergleichungen degradiert. Der Blitz ist nicht ein Vogel, weil er, wie dieser, fliegt, sondern er fliegt, mithin ist er wie ein Vogel. Die Identität wird abgeschwächt in das Gleichnis. So wird das Denken zur Vergleichung.

Wie aber entsteht das Gleichnis? Wie geht es zu, daß das Denken die Identität aufgibt, und sich zur Vergleichung abstumpft? Die Poesie will und muß doch Denken bleiben, wenngleich sie dieses nicht zur Erkenntnis der Wissenschaft ausbildet. Die Erkenntnis muß ja doch eine Vorbedingung des reinen Gefühls bleiben. Wie kann nun aber die Poesie für ihr Denken der Identität entsagen? Hat etwa das Gleichnis dieselbe Kompetenz, wie der Satz der Identität? Es ist unverkennbar, daß hier die Wortgefühle in Kollision treten mit den Begriffsworten.

Wie entsteht das Gleichnis? Ein Beispiel möge den Vorgang erläutern. Die Sonne ist im allgemeinen Welt-

mythos ein Held; so Herakles, Simson, Siegfried. Im Psalm wird die Sonne zu einem Gleichnis des Helden: „Wie ein Held, zu durchlaufen die Bahn“. Der Psalm läßt zugleich aber erkennen, wie aus der Identität mit dem Helden das Gleichnis des Helden entstanden ist; es wird vermittelt durch das Gleichnis des Bräutigams. „Und er (die Sonne), wie ein Bräutigam hervorgeht aus seinem Brautgemache“. Der Okeanos ist hier zum Brautgemache geworden, und auch dieses Gleichnis hat mitgewirkt bei der persönlichen Annäherung des Helden durch den Bräutigam.

Der Psalmvers läßt die Vermittlung noch deutlicher erkennen: „Er freut sich, wie ein Held“. Die Freude also ist das letzte, das entscheidende Vehikel für die Umwandlung der Identität in das Gleichnis. Nicht die Sonnenbahn wird umgedichtet in die Laufbahn und den Siegeslauf des Helden; nicht der Okeanos in das Brautgemach, sondern die Freude wird zum wirksamen Mittel der Vergleichung. Die Freude ist das Wortgefühl, welches den Sonnenheld mit dem Bräutigam verknüpft; sie bewirkt es, und sie soll es nun auch begründen können, daß die Sonne zwar ihre Identität mit dem Helden einbüßt, dafür aber ein Gleichnis wird, welches den Begriff des Helden für ihre Bedeutung, für ihren nunmehr poetischen Begriff ins Unendliche erweitert.

Das Beispiel scheint einen typischen Wert zu haben. Wir können es im Lied an die Freude weiter verfolgen. „Froh, wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet, Brüder, eure Bahn, freudig, wie ein Held zum Siegen.“ Jetzt fliegen nicht allein die Sonnen, sie sind nicht allein freudig, wie ein Held zum Siegen, sondern die Sonnen sind jetzt zum Gleichnis der Menschen, als Brüder, geworden. Die Sonnenbahn ist die Menschenbahn der Brüder geworden, die Bruderbahn der Menschen. Der Held ist zum Menschen, zum Brudermenschen geworden. Zu einer solchen Freudigkeit hat sich die Freude des Sonnenbräutigams, des Sonnenhelden im Lied an die Freude, im Kuß der ganzen Welt entwickelt.

Jetzt verstehen wir die Macht der Vergleichungspartikel. Sie ist nicht nur eine Kopula höhern Grades, sondern zugleich eine Identität erweiterten Grades. Sie stiftet einen neuen, einen eigenen Zusammenhang von Einheiten, welche Einheiten nicht nur in den Begriffseinheiten bestehen, sondern in deren innerlichster Verbindung mit den Begriffswortgefühlen. Der Mythos sieht in der Sonne den Helden mit den feurigen, blonden Locken. Der Psalm ist schon Poesie, aber uralte, die noch unmittelbar mit dem Mythos verwachsen ist. Bei ihm heißt es schon: wie der Held. Denn der Himmel ist nicht mehr der Okeanos; es heißt hier: „der Sonne hat er ein Zelt gesetzt". Und aus diesem Zelte wird sodann das Brautgemach, aus dem „wie ein Bräutigam" der Sonnenheld hervortritt. Die Vergleichung mit dem Bräutigam führt vollends die mit dem Helden durch.

Doch das ist nur der erste, noch mythische Anfang der Poesie. Die Vergleichung rechtfertigt hier gleichsam die Verbindung des einen Vorgangs mit dem andern, hebt jedoch die Bedeutung des Zusammenhangs, als Identität, auf. Aber das Recht der Vergleichung selbst geht sie nichts weiter an, sofern dieses Recht nämlich noch eine anderweite Kontrolle fordern sollte. Was ist denn nun der Blitz, wenn der Vogelflug nur sein Gleichnis bildet? Der Psalmdichter hat kein Interesse an dieser Frage; für ihn gibt es nur Ein Problem: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes". Und in diesem Problem ist das andere enthalten: „Die Menschenkinder decken sich in dem Schatten Deiner Fittige."

Für die indoeuropäischen Völker dagegen wird die wissenschaftliche Erkenntnis zum Problem. So wird bei Pythagoras auf Grund der Theogonie aus dem Feuer im Olympos die Atmung, als der Urgrund des Feuers, als das Zentralfeuer. Freilich spielt auch hier noch die Vergleichung mit; und weil die Zusammenhänge komplizierter werden, wird die Vergleichung weniger straff und klar; immerhin dringt der Ernst der Erkenntnis mit Entschiedenheit durch. Die Wortgefühle werden ab-

gestumpft; die noch urwirksame mythische Kraft verhärtet sich zur Begriffskraft der Prosa.

Worin liegt nun der Unterschied zwischen Poesie und Mythos, wenn dieser Unterschied zugleich den von der wissenschaftlichen Erkenntnis zu bedeuten hat? Wir haben soeben in der Ernsthaftigkeit die letztere begründet; entbehrt etwa die Poesie solches Ernstes überhaupt? Ist so ihr Spiel zu verstehen, daß sie alles Ernstes ermangelte? Spielt sie nur mit den Mitteln des Mythos, und auch nur mit den Vorbedingungen der Erkenntnis, oder aber hat dieses Spiel den Wert des reinen Gefühls, als einer systematischen Art des Bewußtseins? Das Denken der Poesie muß diesem systematischen Charakter des ästhetischen Bewußtseins gemäß bestimmt werden.

Die Begriffsworte der Poesie sind zugleich Begriffswortgefühle, ihre Sätze sind zugleich Satzgefühle. Wenn wir die Vergleichungspartikel als eine Identität erweiterten Grades auffassen durften, so müssen wir diese Kompetenz noch tiefer durchführen, um es systematisch klarzustellen, wie die Poesie durch die Vergleichung nicht nur selbst ihre ästhetische Eigenart gewinnt, sondern wie sie damit zugleich das gemeinsame sprachliche Urelement aller Künste wird, die alle mit dem Werkzeug der Vergleichung operieren.

Das Denken der Erkenntnis hat seine Leitung in der Tendenz, den Begriff durchaus von dem annexen Gefühle zu entblößen. Das hat und behält seine Schwierigkeit, weil der Begriff doch immer ein Begriffswort ist, und das Lautgebilde noch viel intensiver als der Urteilsbegriff mit seinem zugehörigen Gefühle verwachsen bleibt. Immerhin beruht die Kraft des Denkens auf der Abstraktion der Begriffe, und auf der abstraktiven Kraft und Reinheit der Begriffssprache. Die Poesie dagegen soll das Grundelement des reinen Gefühls sein. Wenngleich nun zwar das reine Gefühl auch das Denken, also

auch die Begriffe zu seiner Vorbedingung hat, so sind dessen Erzeugnisse ihm ja nur Stoffe, die es umzuschaffen hat; wozu aber umzuschaffen? Zum reinen Gefühl. Das ist eine systematische Methode, eine eigene Erzeugungsweise. Was bedeutet diese aber, als Inhalt gedacht, gegenüber den Inhalten der Erkenntnis?

8. Der einige Inhalt der Poesie.

Wie die Inhalte, die Gegenstände der Erkenntnis, in der Einheit der Natur objektiv vereinigt werden, so objektiviert sich das reine Gefühl im Selbstgefühle, im Selbst, als Inhalt des Gefühls. Der Welt der Objekte, der Natur wird somit systematisch koordiniert eine Welt der Innerlichkeit, das Selbst als Innerlichkeit. Und wenn die Begriffe auf den Zusammenhang der Natur hin kontrolliert werden, so bildet die Innenwelt des einen Selbst nunmehr die Kontrollinstanz für die Begriffswortgefühle in der Sprache der Poesie. Hier waltet daher die Vergleichung, wie dort die Identität.

Die Wortgefühle entquellen dieser Innerlichkeit, die nicht schlechthin gegeben ist, die ja die große allgemeine Aufgabe des reinen Gefühls, als des Selbstgefühls, bildet. Die Wortgefühle der poetischen Sprache graben daher diese Innenwelt ebenso sehr erst aus, wie sie sie auch ausfüllen. Alle Mittel des Denkens und der Sprache müssen in dieses Quellgebiet des poetischen Denkens einströmen. Dieses Flußgebiet bildet den eigentlichen Inhalt der Poesie. In diesen Inhalt der Innerlichkeit, des Selbst, werden alle sonstigen Inhalte, als Stoffe, umgewandelt und verwandelt.

Hier eröffnet sich eine nicht unwichtige Einsicht in eine Forderung, die wir der Methode des reinen Gefühls gestellt haben. Die Bedingungen der reinen Erkenntnis und der reinen Sittlichkeit sollen Vorbedingungen für das reine Gefühl werden, und diese Vorbedingungen beziehen sich nicht allein auf die Inhalte als Stoffe, sondern, der Rein-

heit gemäß, auch auf die Methoden. Jetzt zeigt sich nun, wie diese beiden Arten von Bedingungen zur Verbindung kommen können, wie sie es müssen im reinen Gefühl. Es bleibt dem reinen Gefühl nicht schlechterdings überlassen, erstlich diese Verbindung zu vollbringen, und sodann sie wieder in das reine Gefühl umzuschmieden. Beides wäre notwendig; denn die Verbindung selbst vollzieht nicht etwa an sich schon die Erzeugung des reinen Gefühls. Die Verbindung selbst muß also auch noch nur eine Vorbedingung sein.

Jetzt sehen wir nun, wie die Wortgefühle diese Verbindung herstellen. Die Begriffsworte der Erkenntnis widersetzen sich zwar in ihrer Tendenz den Gefühlsannexen; gänzlich aber können sie derselben sich doch nicht begeben. Dagegen sollen die Begriffsworte der sittlichen Erkenntnis zwar auch der strengen Reinheit zustreben, und daher nicht in ihren Gefühlsannexen schwelgen; bei ihnen aber ist der Gefühlswert doch nicht nur vom Übel, sondern er weiß sich hier ein legitimes Anrecht zu behaupten, und insbesondere in den Tugendbegriffen wird dieses Recht unbestreitbar. So begünstigen die sittlichen Begriffsworte in ihren Wortgefühlen die geforderte Verbindung mit den Begriffsworten der Erkenntnis, und ermöglichen auch der letztern Beseelung mit ihren Gefühlsannexen.

Wenn die Poesie selbst noch nicht schon bei dieser Beseelung als wirksam gedacht wird, so ist es doch als eine Vorarbeit zu erkennen, wie gleichsam die schlummernden Gefühlskräfte in den Begriffsworten zu ihrer Verbindung mit den sittlichen Begriffsworten auferweckt, und ihrer starren Begriffswerte entkleidet und entäußert werden, um so für die Umschaffung in die Gefühlswelt des Selbst zubereitet zu werden. Diese Umschaffung bedarf einer Vermittlung. Die neue Methode des reinen Gefühls bedarf daher auch einer solchen Ergänzung der Vorbedingungen, wie sie durch die Verbindung der beiden Methoden gefordert, und durch deren Vollzug in den gemeinsamen Wortgefühlen geleistet wird.

Auf der innerlichen Durchführung dieser Verbindung beruht die Entwicklung der Poesie zu ihren hohen klassischen Formen. Diese Verbindung vollzieht sich in der immer innerlichern Durchführung der urgesetzlichen Form der Vergleichung. Die höhere Geistesform der Poesie erweist sich darin, daß sie Denkgebilde und Denkreihen in Verbindung bringt, welche den beiden Gebieten der Erkenntnis und der Sittlichkeit angehören, und welche in beiden Gebieten nicht etwa auf der Oberfläche liegen, sondern den innersten methodischen Zentren beider Gebiete entstammen. Sie gehen vermittelterweise aus diesen Zentren hervor, und sie streben in sie zurück; dennoch aber bleibt diese Verbindung keine abstrakte, keine den Interessen der beiden Gebiete dienende; dann ergäbe diese Verbindung nicht Poesie; dann führte diese Verbindung nicht zur Umschaffung ins reine Gefühl. Wie kann nun aber diese Verbindung zustande kommen?

Sie könnte es in der Tat nicht; sie würde nur eine mechanische Forderung bleiben, wenn die Worte nur Begriffsworte, wenn sie nicht auch Gefühlsworte wären und Wortgefühle in sich enthielten. Auf Grund dieses psychologischen Tatbestandes vermag sich die klassische Form der Poesie zu der Leistung zu erheben, daß sie, die scheinbar abstraktesten Problemworte der beiderseitigen Erkenntnis in ihren Dienst nehmend, die Wortgefühle zu einer gegenseitigen Durchdringung bringt, und in dieser Durchdringung, besser mit ihr, die Erzeugung des reinen Gefühls ins Werk setzt.

Warum ist Schillers Poesie nicht etwa nur Gedankenpoesie? Das wäre ein Widerspruch. Warum bleibt seine Poesie nicht in der Abstraktion der Gedanken hängen, und wird vielmehr durch die Höhe der Gedanken zur innerlichern Kraft des Gefühls beschwingt? Weil er in den Gefühlsannexen der Begriffsworte beide Welten miteinander in Verbindung bringt, um eine neue Welt aus dieser Verbindung zu erschaffen. Daß Goethe vielleicht in noch höherem Grade dies bewirken mag, kann hier außer

Betracht bleiben. An unserm Beispiel schon können wir es bei Schiller uns klarmachen; und Schiller stellt immerhin in seiner Gedankenpoesie das gefährlichere Problem dar, während bei Goethe die Schwierigkeit überhaupt so sehr überwunden ist, daß sie erledigt und illusorisch scheint.

Schiller macht aus den Helden der Sonnenbahn die Brüder auf der Bahn der Menschheit. Mit den Brüdern öffnet sich der Himmel der Sittlichkeit dem Sonnenhimmel der Natur entgegen. Ist das etwa ein Verlassen der Poesie, eine Aufhebung derselben in die Sittlichkeit? Dann hätte freilich die Gedankenpoesie diesen aufhebenden Sinn. Wir haben aber gesehen, daß darin nicht einmal ein Verlassen des Mythos vorliegt; denn die Freude verbindet diese neue Menschenbahn der Brüder mit dem alten Sonnenhelden und dem Bräutigam. Es ist nicht die abstrakte Sittlichkeit, die hier gepredigt wird; der Bruder tritt in der Freude seiner Bahn auf. So verbindet sich in der Bahn die Sonnenbahn mit der Bahn der Menschheit.

So erweist sich die Vergleichung, so zu sagen, nicht als ein spontaner Akt, der seiner selbst wegen geschieht; und auch ihr Zweck und Ziel, das reine Gefühl, greift nicht unmittelbar in dieses Spiel hinein, sondern die Verbindung der beiden Grundbedingungen geht vorauf, und auf ihr erst erhebt sich die Vergleichung. Der Sonnenheld wird zum Bruder. So verbinden sich Naturerkenntnis und Sittlichkeit, und diese Verbindung ist der Hebel der Vergleichung.

Da sonach die Vergleichung ein konstruktives Mittel wird, als Vorarbeit für die Methodik des reinen Gefühls, so wird von hier aus nun auch die methodische Vorbedingung verständlich, welche die Poesie für alle Künste bildet. Diese auf der Verbindung der beiden Vormethoden begründete Vergleichung, diese poetische Apperzeption ist die Vorbedingung, ist das engere Sprachmittel aller Kunst. Um als Gegenstände der Kunst erzeugbar zu werden, beruhen die Gegenstände in jeder Kunst auf dieser

poetischen Urform der Vergleichung auf Grund jener Verbindung.

Man könnte denken, diese Voraussetzung der Poesie für alle Künste beschränke sich darauf, daß alle Gegenstände ja gedacht werden müssen, und daß sie nicht allein begrifflich gedacht werden dürfen, sondern zugleich in den Wortgefühlen dieser Begriffsworte. So wichtig und grundlegend in dieser Hinsicht schon die Voraussetzung ist, welche die Poesie bildet, so erschöpft sich darin doch nicht ihre Bedeutung, Die Vergleichung greift über die poetische Wortbildung und Satzbildung hinaus; sie erweitert sich zu einem allgemeinen Mittel des reinen Gefühls.

Die bildende Kunst entnimmt doch nicht ausschließlich dem Mythos ihre Gegenstände; mithin hat der Mythos ihnen nicht immer die Vorweihe gegeben, so daß auch die poetische Zubereitung bei ihnen vermißt werden könnte. Dennoch bleibt die letztere in Kraft, weil sie sich nicht in den Sprachgefühlen erschöpft, mit denen die Vorstellungen in der bildenden Kunst apperzipiert werden müssen. Was ist denn nun das noch intimere Mittel, das in der Poesie enthalten ist, das, abgesehen von der Vergleichung, ihre innerlichste Verbindung mit allen Künsten bedingt?

9. Die Poesie und das Mal.

Der Anfang der bildenden Kunst liegt in der Auszeichnung eines Mals, in der Bildung eines Schmucks. Die Male und die Schmuckgegenstände entsprechen den Wort- und Satzgefühlen der Poesie. Jene Gegenstände im Beginne der bildenden Kunst sind eben so wenig bloße Gegenstände des Schaffens, oder der Sichtbarkeit, wie die Worte der Poesie nicht lediglich Begriffsworte, sondern Verbindungen derselben mit ihren annexen Gefühlen sind. Die Vergleichung fehlt auch hier nicht, wenngleich sie nicht als solche ausgedrückt wird. Die Kunst befindet sich hier noch auf der Vorstufe des Mythos; sie hat die Identität noch

nicht in die Vergleichung umgewandelt. Dennoch tritt die Kunst ins Werk; sie kann mithin nicht in der Befangenheit des Mythos stehen geblieben sein: worin zeigt sich dennoch die Vermittlung, welche die Poesie zu leisten hat? Wir werden sehen, daß die *Vergleichung* in eine höhere Form für die Erzeugung des reinen Gefühls eintritt.

Was ist der Zweck und Sinn bei der Aufstellung eines Mals, bei der Auszeichnung einer Person durch einen Schmuck? Man wird nicht antworten wollen, diese Auszeichnung sei selbst ein abschließender Zweck. Das mag für gesellschaftliche, politische oder sonstige Beziehungen so erscheinen, aber damit ist die ästhetische Frage nicht erledigt; wir fragen nach dem ästhetischen Zwecke, nach dem ästhetischen Grunde dieser Auszeichnung. Die ästhetische Begründung fragt nach dem Sinn dieses Hokuspokus für den Kulturwert des reinen Gefühls. Aus diesem Gesichtspunkte aber genügt keineswegs die Beziehung auf die Schmückung der Person.

Das reine Gefühl kann erst dann in Vollzug kommen, *wenn die Person, welche geschmückt wird, in Beziehung tritt mit der schmückenden Person*. Und die schmückende Person braucht nicht eine isolierte Einzelperson zu sein; sie kann sich zu einem Kreis von Personen ausdehnen, von denen die Absicht und die Handlung der Schmückung ausgeht. So tritt der zu schmückende Gegenstand von vornherein in die *Korrelation* mit der schmückenden Person ein; er wird gleichsam nur zu einem Vordergliede derselben; der Zielpunkt der Korrelation liegt aber in dem letzten Gliede und seinem Kreise.

Wir können jetzt diese Korrelation bestimmter ausdrücken in Gemäßheit der Bestimmung des reinen Gefühls. Bei diesem kommt es letztlich auf das *Selbst* an. Alle Gegenstände sind nur Stoffe, methodische Stoffe zur methodischen Erzeugung des Selbst. So ist es ganz in der Ordnung, daß auch die zu schmückende Person gar nicht die Hauptsache bleibt, sondern nur der Anlaß ist für die schmückende Person, die ihr Selbst dabei zur Erzeugung bringen will.

10. Die Verinnerlichung.

Und demgemäß können wir nun auch die Vergleichung erweitern und tiefer fassen als die Verinnerlichung, welche das Wesen aller Kunst ist. Die Vergleichung ist nichts als Verinnerlichung. So ist die Poesie in der Vergleichung das Instrument aller Kunst. Die Vermittlung des Mythos ist daher keineswegs unerläßlich; die Vermittlung der Poesie wird darum doch nicht ausgeschaltet, wo der Mythos nicht den bewußten Ausgang bildet. Die Verinnerlichung arbeitet mit den in jedem Gegenstande, in jeder Person latenten Sprachgefühlen. Kein Gegenstand des Schmuckes kann allein in seinem Begriffswort apperzipiert werden; die Wortgefühle müssen in ihm mitschwingen. Wenn also auch die Vergleichung in der primitiven bildenden Kunst übersprungen wird, so wirkt sie doch in der Verinnerlichung fort. Es kommt in der Tat nicht eigentlich auf das Gleichnis an, welches das Mal bildet, welches den Schmuck mit der geschmückten Person in Vergleichung bringt, sondern es kommt vielmehr auf die Beziehung zur schmückenden Person an, auf deren Verinnerlichung bei dieser Schmückung.

Zu dieser Verinnerlichung bleibt die Vorbedingung bestehen, welche die Verbindung der beiden Methoden bildet. Mit der Auszeichnung des Helden allein ist es nicht abgetan; das wäre eine politische Handlung, nicht eine ästhetische Erzeugung. Die letztere hat immer das Selbst zum eigentlichen Gegenstande, mithin die Verinnerlichung, die Ansprache des zu schmückenden Gegenstands aus dem Zentrum des Selbst.

So ist die Vergleichung zur Verinnerlichung geworden. Und als Verinnerlichung ist so die Poesie die verbindende Grundlage der Kunst geblieben. Diese Verbindung erstreckt sich auf alle Zweckbeziehungen der Kunst, wie die Verinnerlichung auch das maßgebende Prinzip bleibt für alle Zweckbeziehungen der Poesie. Ist die Mitteilung der eigentliche Zweck, oder die Beschreibung bei der Poesie, wie bei aller Kunst? Die Beschreibung würde die andere Frage herausfordern: was ist

der Zweck und Sinn von ihr selbst? Muß die Beschreibung nicht vielmehr der Mitteilung dienen?

Die Mitteilung darf aber nicht so eng gefaßt werden, daß sie nur auf die Menschen bezogen wird, an welche sie ergeht; sie muß an erster, wie an letzter Stelle auf das Selbst gerichtet werden. Mit diesem unumgänglichen Ziel der Mitteilung tritt die Beschreibung in den Dienst eines Mittels zurück, und die Mitteilung wird nur eine Weise der Verinnerlichung; sie bezeichnet genauer die Richtung, welche die Verinnerlichung einzuschlagen, in welcher sie sich zu vollziehen hat. Die zu schmückende Person wird in Mitteilung an die schmückende und umgekehrt gesetzt. Die Mitteilung ist die Anteilnahme des Selbst an dem Dasein und Geschick der auszuzeichnenden, oder der poetisch darzustellenden Person. Nicht ihre Beschreibung ist letzter Zweck, sondern diese ist lediglich Mittel der Mitteilung der Verinnerlichung.

In neuerer Zeit ist die Frage einsichtig verhandelt worden, ob der Zweck der Poesie die Anschauung und die Anschaulichmachung sei. Die Antwort kann hiernach bündig gegeben werden: Er ist es, so weit die Verinnerlichung nicht durch die Veranschaulichung geschädigt, so weit die Verinnerlichung durch die Veranschaulichung gefördert wird. Die Verinnerlichung ist und bleibt der entscheidende Zweck. Die Veranschaulichung ist die Beschreibung, ist die Veräußerlichung Die äußere Darstellung, die Beschreibung ist ein notwendiges Mittel, aber nicht mehr als Mittel. Und wenn eine Kollision zwischen dem Mittel und dem Zweck eintreten sollte, wie sie ja häufig stattfindet, so darf nicht dem Mittel die Entscheidung zugesprochen werden. Hier liegen die Gefahren für die sogenannterweise naive oder gegenständliche Poesie, wie für die Beschreibung und Veranschaulichung in der Kunst überhaupt.

Diese Gefahren sind doppelter Art. Einmal kann die Übertreibung der Veranschaulichung den Verfall in die Prosa herbeiführen, sofern die Verinnerlichung nicht das leitende Ziel bleibt. Dagegen kann aber auch die Vergegen-

ständlichung so gesteigert werden, daß auch die Verinnerlichung dadurch gesteigert wird. Das ist die klassische Form der gegenständlichen Poesie, der Typus Goethes.

Die Veranschaulichung kann aber überreizt und verstiegen werden, ohne darum platt zu werden, ohne das Ziel der Verinnerlichung aufzugeben. Dann könnte das Moment des Erhabenen in Kraft treten. Aber dieses ist nur ein Moment. Und wenn das Moment des Humors zur Ergänzung in die so gesteigerte Veranschaulichung mit eintritt, so erhöht sich die Verinnerlichung; geschieht dies dagegen nicht, so entsteht für eine solche Darstellung des Erhabenen die Gefahr, das Ideal der Vollendung zu verfehlen. Die klassische Poesie und Kunst geht daher bei aller ihrer großen Veranschaulichungskraft unverkennbar immer von der Verinnerlichung aus. Nur den Allergrößten ist es verliehen, bei Überspannung der Anschauung selbst, die Verinnerlichung festzuhalten, und als das eigentliche Ziel klarzustellen. Nicht das Erhabene ist der absolute Gegenstand, ebenso wenig, wie der Humor: das Schöne allein ist der Gegenstand der Kunst, die Einheit von Seele und Leib. Sie ist die Natur des Menschen, welche der Gegenstand der Menschenliebe des reinen Gefühls ist.

Weder der Schaffende, noch der Beschauer sieht als letzten Zweck den beschriebenen Körper, die veranschaulichte Sache an, sondern allein deren Beziehung, deren Mitteilung an das Selbst. Es gibt eigentlich gar keinen Gegenstand, kein Ding und keine Person für die Kunst; das Selbst ist und bleibt die einzige Person, auf die es ankommt; und jede Sache und jeder Körper muß in diese Personifikation eintreten, um Gegenstand der Kunst zu werden. Diese Bedeutung der Verinnerlichung wird durch die Poesie zur Evidenz gebracht. Auch dadurch wird die Voraussetzung immer deutlicher, welche sie für alle Kunst bildet. Was ist Hekuba? Es kommt auf mich selbst an. So wird die Grenzbestimmung für die Beschreibung und Veranschaulichung durch die Poesie getroffen; das Werk der bildenden Kunst könnte den Anschein eines Selbstzwecks haben; die poetische Beschreibung dagegen kann nur ein Mittel sein. Wenn sie als solches aber ein Mittel der Mitteilung

sein muß, so hat sich diese als Verinnerlichung herausgestellt. Und diese Verinnerlichung gibt nun auch dem allgemeinen Vehikel der poetischen Sprachform, als dem Instrument aller Kunst, eine tiefere Bedeutung.

Unter den Bedenken, welche immerfort gegen das Recht der Kunst, gegen den Ernst des ästhetischen Bewußtseins von jeher erhoben worden, hat die Poesie alle Zeit den größten Anstoß gegeben. Die bildenden Künste entziehen sich dieser Frage halbwegs durch ihren Nutzen, der so vielseitig ist; die Poesie dagegen scheint lediglich Spiel zu sein, zur Mitteilung, als Unterhaltung. Daher beurteilt man aus diesem Zwecke heraus die Lossagung von der Sittlichkeit, welche die Poesie in der Souveränität ihrer Phantasiemacht sich anmaßt, und sich zum Geschäft zu machen scheint. Und so scheint um so mehr berechtigt der Kampf, den der Intellektualismus von alters her gegen die Kunst geführt hat, die Auflehnung Platons gegen seinen geliebten Homer selbst.

Das Prinzip des reinen Gefühls kann die Losung l'art pour l'art nur als ein vorübergehendes Stichwort im Kampf der Parteien halten. Keine Kunst steht für sich allein; die Poesie steht für sie alle ein. Wäre der Poesie der Ernst abzusprechen, so würde allen Künsten das Fundament entzogen. Die Verinnerlichung ist der allgemeine Sinn der Kunst. Und die Poesie legt den Grund, den allgemeinen Grund der Verinnerlichung für alle Künste. Sie ist die Sprache der Kunst, die zweite Sprache der Kunst.

11. Die Poesie als zweite innere Sprachform.

Die erste Sprache ist geistige Verinnerlichung, Verinnerlichung zum Zwecke des Geistes, der Erkenntnis. Die zweite Sprache ergibt erst die echte Verinnerlichung, die des Selbst. Die erste Sprache ist die Begriffssprache, durch welche die Gegenstände gedacht und erdacht werden. Diese sind nur die Stoffe des reinen Gefühls. Die zweite Sprache ist die Sprache dieses reinen Gefühls. In ihr vollzieht sich die

echte Verinnerlichung, für welche der Geist selbst zum Stoffe herabsinkt; in welcher das Selbst allein zum Gegenstande wird, zum alleinigen Gegenstand. Jeder andere Gegenstand ist nur ein Körper, eine Sache und am Menschen nur der Leib. Die Verinnerlichung erst erzeugt die Natur des Menschen, die Einheit von Leib und Seele.

Die zweite Sprache ist nicht etwa ein Gleichnis; aber freilich bedarf sie, als Terminus, noch genauerer Bestimmung. Wie die Sprache überhaupt, nach Wilhelm von Humboldts Terminologie, innere Sprachform ist, so ist die zweite Sprache, als welche wir hier die Poesie erkennen, genauer die zweite innere Sprachform. Und diese Sprachform ist noch mehr eine innere als die erste, die, als solche, nur von der äußern Lautform unterschieden wird. Sonst aber besteht ihre Innerlichkeit nur in der Erzeugung der Satzbegriffe, und sie bedarf hierzu und für die Erhaltung dieser begrifflichen Einheiten der Fernhaltung aller Gefühlsannexe dieser Begriffsworte.

Die zweite innere Sprachform dagegen setzt sich das Innere zu einer komplizierten Aufgabe, insofern sie die begrifflichen Worte festhalten muß, aber von ihren Gefühlsannexen sie nicht ablösen darf. So wird das Innere hier ein zweiseitiges und ein höheres, weil die Begriffsworte und deren Wortgefühle und Satzgefühle einschließendes. Darin besteht die höhere Aufgabe der Poesie: daß sie, wenngleich nicht so unübersehbare Gedankenketten, so doch die heterogensten Elemente, die Begriffsinhalte und die Gefühlsbegleitungen zusammenzuschließen hat. Und während die erste Sprachform Entselbstung fordert, um dafür die Welt gewinnen zu können, scheint hier das Selbst der alleinige Zweck und Inhalt der Verinnerlichung zu sein.

Indessen ist damit die Verinnerlichung noch keineswegs erfüllt, und so ist auch die Bedeutung der zweiten innern Sprachform mit dem Innern selbst noch nicht erschöpft. Nicht das Innere allein ist das Erzeugnis der Verinnerlichung, so daß die Objekte schlechthin nur Stoffe wären; sondern, da diese Stoffe rein erzeugt werden müssen, muß die Verinnerlichung sich auch auf sie erstrecken, und muß die zweite

innere Sprachform auch das erzeugende Organ der Objekte, wie des Innern werden.

Und nicht allein die Gegenstände selbst sind zu erzeugen von ihr, sondern die Gesamtheit ihrer Zusammenhänge, die natürlichen, die geistigen, die geschichtlichen aller Art. So wird die Poesie in buchstäblicher Bestimmtheit eine zweite Ursprache, eine eigene Erzeugung, Entdeckung, Bestimmung ebenso sehr der Gegenstände, wie vermittelst ihrer zugleich des Innern, welches der Brennpunkt der Verinnerlichung ist. Nicht allein der Bruder wird aus dem Sonnenhelden umgeschaffen, sondern die Sonne selbst wird in dieser poetischen Personifikation nunmehr gedacht; sie bleibt nicht die astronomische, die wahrnehmbare Sonne, sie wird das Zentrum einer neuen Welt. Aber nicht allein die neue Welt ist das Ergebnis dieser Verinnerlichung, sondern von Anfang an nicht minder auch die Sonne selbst. Eine solche Urkraft der Apperzeption besitzt die zweite innere Sprachform. Man unterschätzt die Ursprünglichkeit und den Umfang der poetischen Schöpferkraft, wenn man der Verinnerlichung diese Erstreckung auf das Objekt in eigener Erzeugung abnimmt.

Indem wir die Verinnerlichung in dieser Bedeutung fassen, erledigt sich auch die Frage: ob das Innere als Äußeres, oder das Äußere als Inneres zur Darstellung zu bringen, Aufgabe der Poesie sei. Beide Aufgaben fallen offenbar zusammen. Es gibt gar kein Äußeres in aparter Selbständigkeit, so wenig als ein Inneres ohne die selbsterzeugte Vermittlung des Äußern. Verinnerlichung bedeutet Einheit von Seele und Leib. Wie die Seele nicht ohne den Leib apperzipiert werden kann, so besteht der Leib nicht für die Poesie, außer sofern die Seele sich seiner bemächtigt. Und diese Bemächtigung erfolgt durch die Sprache der Poesie, als die zweite innere Sprachform.

So wäre denn die Seele und das Innere schon vorhanden, um das Äußere sich aneignen zu können? Stände es so, so würde die Verinnerlichung nicht die Reinheit des ästhetischen Gefühls bedeuten können, so würde das Selbst nicht ein reines Erzeugnis sein. So wäre aber auch keine wahrhafte Einheit

von Leib und Seele vollziehbar. Die Einheit fordert, daß ihre beiden Elemente durch sie zur Erzeugung gelangen. Die Seele darf nicht schon vor der Einheit fertig und gegeben sein. Es wird mithin nicht allein das Äußere durch die Poesie verinnerlicht, sondern es wird am Äußern zugleich das Innere erzeugt. Die Verinnerlichung bedeutet die Erzeugung des Innern, der ästhetischen Seele, des Selbstgefühls.

Wir haben die Vergleichung als Verinnerlichung erkannt. Man darf daher nicht fragen: wozu die Vergleichung? Wozu die Metapher? Ist sie nicht vielleicht doch ein Umweg, ein überkommener Kunstgriff, durch den die Poesie nur den Schein von Mitteln an sich zieht, die ihr an sich versagt sind? Sie kann nicht beschreiben und veranschaulichen, wie es die Plastik und die Malerei vermag, daher entlehnt sie als Bilder, was ihr an Abbildern abgeht und versagt ist. Es ist falsch, daß die Metapher nur ein angemaßter, nur ein rhetorischer Schmuck wäre, ein Ballast, der in dem poetischen Gedankenfluge auch abgeworfen werden könnte. Wir haben erwogen, daß dieser vermeintliche Schmuck ebenso instrumental ist, wie der Schmuck im bildnerischen Mal. Wir haben erkannt, daß der Bedeutung des Mals die zweite innere Sprachform durchaus entspricht. Wie durch das Mal das Selbst mit der geschmückten Person in Beziehung gesetzt wird, so durch die poetische Sprache der Gegenstand, als ein Zubehör des Selbst.

So ist die Vergleichung so wenig nebensächlich, daß sie vielmehr diese zweite innere Sprachform selbst ist. Mit den Gefühlsannexen wird das Begriffswort apperzipiert, und in das Innere des Selbst verwandelt. Die Sonne ist nicht nur nicht mehr der Sonnenheld, sondern sie wird zum Gleichnis für den Bruder. Auch die Brüder laufen, wie die Sonnen fliegen. Aber das Gleichnis hat den Gegenstand dennoch aus dieser ganzen Sphäre herausgehoben. Die Metapher ist nicht eine Nebensache, aber durch sie ist die Sonne zur Nebensache geworden. Und doch ist nicht etwa der Bruder zur Hauptsache geworden; auch er ist nur Mittelsperson. Der erzielte Gegenstand ist allein das Selbst. Wir betreten feuertrunken

das Heiligtum der Freude. Die Freude ist das Heiligtum des reinen Selbst. Das Selbst ist die Einheit, welche die Sprache der Poesie vollzieht.

Wir sehen hier wieder an der Sonne, in welchem genauen Sinne die Natur, als Gegenstand des Schönen, das Erzeugnis der Kunst und zuvörderst der Poesie ist. Nicht etwa die bildende Kunst vermag allein und ursprünglich die Natur zu entdecken, und zur Verinnerlichung zu bringen. Auch sie bedarf der Krücke der Vergleichung; auch sie darf die Vergleichung nicht nur als Krücke behandeln. Innere Sprachform aber ist die Vergleichung nur in der Poesie.

Wenn daher die Landschaft das eminente Problem der modernen Kunst geworden ist, so werden wir zu erwägen haben, welcher Zusammenhang zwischen dieser Entwicklung und der Entwicklung der neuern Poesie besteht. Wir dürfen nicht von vornherein annehmen, daß die Selbständigkeit der Malerei es mit sich bringe und erfordere, daß durch sie die Beobachtung und die Entdeckung der Natur ohne alle weitere Voraussetzung von statten gehen müsse. Vielmehr werden wir ihre Reinheit als bedingt erkennen müssen, wie schon durch die Vorbedingung der Erkenntnis, so nicht minder auch durch die Poesie, als den Oberbegriff der Kunst. Die Naturmalerei muß sonach die Naturpoesie zur Voraussetzung haben. Wenn sich nun aber zeigen sollte, daß diese Naturpoesie nicht in der poetischen Naturbeschreibung besteht, sondern vielmehr in der Lyrik, so wird dadurch wieder die Einheit von Seele und Leib lebendig, und die Verinnerlichung kommt zu einer neuen prägnanten Bedeutung. An der Lyrik hat die Malerei die Landschaft zur Erzeugung gebracht.

So macht die Poesie, und zwar für alle Künste, die Natur zur schönen Natur, gleichsam zum Kunstwerk des Schönen. Dies sind mithin die beiden Pole der Poesie: die Natur und das Selbst. Die Zueignung hat aus dem Verhältnis zur Natur und zur Erkenntnis die Poesie bestimmt. „Aus Morgenduft gewebt und

Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“ Die Hand der Wahrheit ist der Mythos, die Erkenntnis im Morgendufte. Aber der Schleier der Dichtung ist zugleich auch aus Sonnenklarheit gewebt, mithin aus der gereiften Erkenntnis. Und es ist nicht Erkenntnis schlechthin, sondern die Natur selbst gleichsam webt den Schleier; sie ist im Morgenduft und in der Sonnenklarheit das unmittelbare Objekt der Dichtung. Aber die Dichtung bleibt ein Schleier aller Erkenntnis. Nicht der Erkenntnis; denn diese empfängt sie aus der Hand der Wahrheit. Was sie verschleiert, was sie vielmehr nur im Schleier enthüllt, das ist die Dichtung selbst, das ist das Selbst des reinen Gefühls.

12. Die Bilder und die Schatten.

In dem Schleier ist die Selbstanklage und Rechtfertigung zu erkennen, die allen großen Dichtern am Herzen liegt. „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nicht Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.“ So wehrt sich Shakespeare gegen die Skepsis, daß alle Poesie nur eitel Schein und Blendwerk sei. Allerdings nur Schattenspiel, aber die Einbildungskraft ist die Sonne dabei. Schatten ist das alte idealistische Gleichnis. Schatten sind die Bilder, die von der Höhle im weltgeschichtlichen Gleichnis Platons reflektiert werden; die Schatten, als die Bilder der Dinge, die das wahre Sein ausmachen. Dieses wahre Sein aber besteht auch nur in dem reinen Denken, dem reinen Schauen. Die Bilder sind daher nicht schlechthin Abbilder; denn die Urbilder bestehen auch nur im reinen Schauen. Die Bilder sind zwar nicht Scheinbilder, aber Erscheinungen; und den Erscheinungen sind nicht etwa Urbilder, Urdinge, Dinge an sich korrelativ, sondern Gebilde des reinen Denkens, Noumena. Alles Sein hat seinen letzten Grund im Denken. Und das Denken hat seinen tiefsten Ausdruck im Verinnern (*ἐννοεῖν*).

So geht im Verinnern das reine Denken, als reines Schauen, mit dem reinen Schaffen der Poesie zusammen. Verinnerlichung

ist die gemeinsame Methodik alles geistigen Schaffens. Nur der Begriff und das seines Gefühlsannexes entblößte Begriffswort macht den Einschnitt in das geistige Wesen, so daß auf die eine Seite die Welt der wissenschaftlichen Erscheinungen, und auf die andere die der Schattenspielbilder fällt. Bilder sind die Objekte auf beiden Seiten, Schattenbilder. Nur das Spiel stellt sich dem Begriff entgegen, das Schattenspiel dem Schattenbegriff. Und das Spiel bringt die Umkehr in der Korrelation hervor; nicht die Dinge sind die Urbilder, sondern das Innere ist das Ding an sich, und alle Dinge, die Natur selbst, sie ist nur Spiegelung des Innern, aus dem Brennpunkte des Selbst gehen sie als Strahlungen hervor. Wie aber so das Schattenspiel und der Schleier der Poesie aus der allgemeinen Lösung des Idealismus bestimmbar werden, so ist dadurch wiederum auch das Grundverhältnis bestätigt, welches zwischen der Poesie und allen anderen Künsten besteht.

13. Die Natur und die Kultur.

Wir haben bisher das Verhältnis der Poesie zur Natur betrachtet, und an diesem Grundverhältnis, welches bestehen bleibt in aller Entwicklung und für alle Beziehungen der Poesie, hat sich auch die Voraussetzung feststellen lassen, welche die Poesie für alle Künste bildet. Indessen bleibt die Natur nicht das einzige Objekt, als Problem der Verinnerlichung: die Formen der Kultur nehmen eine ähnliche Objektivität an, wie die Natur. Schon die elementaren Formen des gesellschaftlichen und des politischen Lebens unter den Menschen der Urzeit streben eine Stabilierung und auf dem Wege der Anerkennung, eine Befestigung dieser Einrichtungen an, als ob die Anerkennung bewirken sollte, diese menschlichen Einrichtungen zu Gebilden der Natur umzuprägen.

Es bleibt aber nicht bei dem Gegensatz zwischen Menschenwerk und Naturprodukt; bald treten zu diesen Unterschieden die Werke der bildenden Künste hinzu. Sie sind Menschen-

werke, erheben aber auch den Anspruch, ebenso den Wert und den Charakter von Naturgebilden zu verdienen, wie die Einrichtungen der sonstigen menschlichen Gesellschaft. Nicht einmal die Einrichtungen der Religion brauchen davon ausgenommen zu werden; sollen ja doch die Tempel der Götter ursprünglich nur verwandelte Paläste der Fürsten sein. So wächst die Kunst aus der politischen Kultur heraus. Und je mehr die Ansprüche der Mächtigen gesteigert und erweitert werden, und je gefügiger die Schwächeren gegen die Macht werden, desto mehr wird dadurch nicht nur der Kultus unterstützt, sondern mit diesem zugleich auch die Kultur der Kunst. Diese Beziehung zur Kunst ist urwüchsig in der politischen Kultur. Denn die sozialen und politischen Differenzierungen in der Urform der menschlichen Gesellschaft müssen an sich selbst eine Verinnerlichung anstreben, damit sie nicht als eine unmotivierte, lediglich auf Macht und Willkür beruhende Wirklichkeit zu gelten brauchen. Diese Verinnerlichung lenkt auf die Bahn der Kunst hin.

Einem solchen Fürstensitz ist gewöhnlich ein Kampf vorausgegangen; er ist der Siegespreis nach diesem Kampfe. Der Kampf wird von Stämmen geführt, und ein Stamm hat den Sieg errungen. Der Fürst bleibt nicht ein Einzelner, oder vielmehr er ist dies nicht gewesen, aber er bleibt es auch nicht, sondern sein Anhang bildet einen Kreis um ihn. In diesem ist der Fürst der Mittelpunkt, aber zu ihm gehört der Kreis. Dieser sein Anhang, sein Stamm verwächst mit dem Fürsten und mit seiner Geschichte. Seine Geschichte ist die Geschichte seines Stammes, der seine Kreise in dieser seiner Geschichte immer mehr erweitert. Solche Begebenheiten im Wechsel der sozialen und politischen Machtverhältnisse in einem Stamme und alsbald auch im Wechselverkehr der Stämme erwecken das Interesse an ihrer Verinnerlichung. Wir wissen ja jetzt, daß die poetische Verinnerlichung kein willkürlicher Umweg, sondern vielmehr das unausweichliche Mittel ist zur geistigen Mitteilung, mithin zur Darstellung und zur Aufbewahrung.

Als Gedächtnis (*μνήμη*) ist das Bewußtsein bei den Griechen entstanden. Die Aufbewahrung im Gedächtnis ist der erste Akt der Verinnerlichung. So entstehen, als Urform der Poesie, die „Ruhmestaten der Männer" (*κλέα ἀνδρῶν*). So entsteht ein Berufsstand wandernder Sänger. In diesen Urformen der Poesie liegen die Urformen des Epos.

15. Die zweite innere Sprachform und die Arten der Poesie.

Die literarischen Grundformen der Poesie sind zwar ebenso sehr als geschichtliche Fakta anzunehmen, wie auch die Arten der Künste solche Faktizität in Anspruch nehmen; dennoch aber sind auch sie, der Voraussetzung ihrer Einheit gemäß, aus dieser heraus zu deduzieren, wie ja auch die Poesie selbst für alle Künste diese Ursprungsbedeutung der Einheit hat. Was für alle Arten der Kunst gilt, muß erst recht für die Arten der Poesie anzusprechen sein. Es ist mithin ein Gattungscharakter, wie Schiller sagte, für die Poesie vorauszusetzen.

Worein wollen wir nun diesen Gattungscharakter setzen? Nach den voraufgehenden Erörterungen haben wir ihn in der Verinnerlichung zu erkennen, welche für alle Künste das Ziel ist, auf welches die innere Sprachform der Poesie hinsteuert. Sie ist das Aneignungs- und Eroberungsmittel aller Art von Inhalt und Objekt für die Innenwelt des Selbst. Die Korrelation des zu erzeugenden Objekts mit dem Selbst muß immer der ästhetische Leitgedanke sein für alle Grundlegungen und für alle Einteilungen.

Diese Korrelation erfordert selbst aber immer wieder neue Bestimmungen, und zwar für die beiden Glieder derselben, für das Objekt, wie für das Subjekt.

Erinnern wir uns immer wieder, daß es sich in aller Kunst um die Einheit in der Natur des Menschen und mit dem Menschen der Natur handelt. Während

aber die Natur des Menschen nur die Einheit von Leib und Seele vertritt, erweitert sich für den Menschen der Natur der Horizont des Individuums auf das Universum.

Ohnehin bahnt sich auch in der Natur des Menschen durch das Moment der Seele schon diese Erweiterung in einem größern Umfange an. Denn die Seele enthebt das Individuum schließlich seiner Naturschranken, und ordnet den Einzelmenschen in ein neues Universum ein, in das der Geschichte.

Die Verinnerlichung würde äußerlich bleiben, wenn sie das Individuum nicht auf das Universum der Geschichte zu projizieren vermöchte. Und die innere Sprachform der Poesie würde nicht Vernunftsprache sein, und immer reicher und tiefer zu einer solchen auswachsen, wenn sie nicht ebenso das Subjekt, wie das Objekt, im geschichtlichen Sinne zur Verinnerlichung bringen könnte.

Es ist aus diesem unserm Grundbegriffe durchaus zu verstehen, daß das Epos die Urform der Poesie ist. Unsere Betrachtungen haben uns schon auf den politischen Ursinn des Epos geführt, und wir werden diese geschichtliche Grundkraft des Epos genauer zu betrachten haben. Hier genügt es, auf das historische Gepräge hinzuweisen, welches dem Epos eigen ist, ohne welches sein Inhalt nicht gedacht werden kann. Es wächst aus dem Mythos heraus, wie das Volk aus dem Chaos einer Völkerwanderung herauftaucht, eine Urform der politischen Geschichte, eine Urform, in welcher Völkerstämme zu einer Einheit zu verschmelzen streben, durch Kriege zum Frieden einer Einheit. Diese Vereinheitlichung ist die Grundform der poetischen Verinnerlichung. Nicht Länder und Flüsse, nicht Berge und Bäume sind das eigentliche Objekt, auf dessen Verinnerlichung und poetische Aneignung es hier ankommt; sondern die Menschen, die Völker und die Helden sind die Objekte, in deren Aneignung die Verinnerlichung sich vollzieht. So bildet sich hier die Korrelation zwischen Objekt und Subjekt schon dadurch, daß es Subjekte sind, welche zu Objekten der Verinnerlichung werden.

Aber diese Subjekte liegen immerhin noch auf der Seite des Objekts. Wie steht es aber um das Selbst des reinen Gefühls, welches eigentlich erst das poetische Subjekt ausmachen kann? Erst mit Rücksicht auf dieses Selbst kann es doch zu einer poetischen Grundform, also zum Epos kommen. Die Verinnerlichung muß selbst noch eine Spezialisierung erfahren.

Diese Spezialisierung der epischen Poesie bildet die Erzählung. Die Natur dieser Sujets ist die Geschichte. Und die Geschichte hat diesen Doppelsinn, daß sie zugleich das Objekt und seine Darstellung bedeutet. Diese Darstellung wird nun hier reine Erzeugung. Aber die Erzählung ist der Stilcharakter dieser Darstellung. Es handelt sich um Begebenheiten; im Grunde jedoch so wenig um diese selbst, wie um die Völker und die Helden. Denn den eigentlichen Drehpunkt bildet einzig und allein das reine Selbst. Dennoch ist die Erzählung das erzeugende Mittel, welches zur poetischen Grundform werden muß.

Die Erzählung ist sonach nicht die äußerliche Form einer Darstellungsweise, die auch verändert werden könnte, sondern sie ist die reine Erzeugungsweise dieses spezifischen Inhalts, dieser Begebenheiten, welche die Urform der Geschichte sind. Und in dieser erzählenden Erzeugung werden die Begebenheiten verinnerlicht durch die Taten der Völker, und diese wiederum durch die Taten der Helden. Und doch kommt es gar nicht auf diese Begebenheiten, diese Völker und diese Helden an, sondern im letzten Grunde nur auf das reine Selbst, welches den Zielpunkt der Verinnerlichung bildet. Aber dieses reine Selbst erzeugt sich in der Korrelation mit jenem Chaos von Menschengestalten.

Anders verhält es sich in der zweiten Grundform, welche die Lyrik bildet. In ihr gibt es keine Völker und keine Helden mehr; der Mensch steht hier isoliert im Zeichen des Individuums. Zwar sind es unmittelbar zwei Individuen, die ihr Spiel miteinander treiben, aber sie betrachten sich gar nicht als zwei; sie streben zu einer Einheit zusammen,

Die Einheit von Leib und Seele wird hier ganz der Seele übertragen. Der Mensch hört auf, Mensch der Natur zu sein; und auch die Natur des Menschen wird gar nicht mehr in Spaltung von Leib und Seele gedacht, sondern nur als seelische Einheit: zwei Herzen, ein Schlag. Das ist unbezweifelbar eine Grundform, welche aus dem Gattungscharakter der Poesie hervortritt; sie scheint die Hauptform der Verinnerlichung zu vertreten. Was im Epos die Begebenheit bedeutet, das bedeutet hier das Erlebnis. Wie die Seele die Einheit des Lebens ist, so die Liebe die Einheit des Lebens; die Wurzel und die Blüte des Lebens. Die Innenwelt ist die Schöpfung der Verinnerlichung; und könnte es eine Innenwelt geben ohne die Grundkraft der Liebe?

Das reine Gefühl haben wir als die Liebe bestimmt, als die Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen. Schon in dieser allgemeinen Grundbestimmung des ästhetischen Bewußtseins haben wir daher die lyrische Form der Poesie vorausgesetzt. Was sonst in aller Kunst die Bedeutsamkeit der Liebe haben mag, kommt erst in der Lyrik zur Bestimmtheit und zur reinen Ausprägung.

Daher ist auch die Stilform der Lyrik charakteristisch für dieses innerlichste Erleben, das Erlebnis der Liebe. Die Erzählung verblaßt hier, und sie wird zu einem unzulänglichen, unpersönlichen, daher unwürdigen Auskunftsmittel. An ihre Stelle tritt das Bekenntnis.

Das Bekenntnis bezieht sich zwar im lateinischen Ausdruck des Wortes auf das Handwerk, aber auch nur im Sinne des Lebensberufes. Und als solcher höchster Beruf des Menschenlebens erscheint die Liebe in der Lyrik. Da tritt der Mensch mit seinem ganzen Werte ein; er fordert sein Schicksal in die Schranken. Wenn es irgendwie möglich und zulässig ist, den ganzen Lebenswert in eine Summe zusammenzufassen, so ist die Liebe diese Summe des Lebenswertes. Und diesen Lebenswert gilt es, im Liebesliede zu bekennen. Wenn es keinen Beruf sonst für die Lebensarbeit des Menschen gäbe, und wenn es keine Religion auf Erden gäbe: durch die Liebe müßte der Mensch zum Bekenner werden. Im Be-

kenntnis der Liebe vollzieht sich die innerlichste Verinnerlichung, welche der Poesie zusteht.

In der Lyrik ist alles nur Innenwelt. Alle Objekte und Begebenheiten treten zurück, und werden wie nur zu einer Staffage des Vordergrundes, den diese absonderliche Subjektivität allein bildet. Daher hört hier auch der Unterschied auf, den die Erzählung bedingt. Die ganze Umwelt verschwindet; sie kommt eigentlich gar nicht für die Mitteilung in Frage; im Liebesliede gilt es nur das Bekenntnis. Und dieses spricht ein einsamer Mensch aus; er würde es aussprechen, auch wenn er ganz allein in der Welt wäre. Das Bekenntnis nimmt hier den Charakter einer Unmittelbarkeit an, dem sogar die Mitteilung fremd bleibt.

Und wie der Bekenner einsam für sich dasteht, so vereinigt er sich mit dem reinen Gefühle, welches sein Bekenntnis aufnimmt, und an ihm sich aufrichtet. So stellt die Lyrik eine innigste Verinnerlichung dar, die Erzeugung eines reinen Selbst, in welchem der Bekenner zusammenschmilzt mit dem Nachfühlenden, dem Mitfühlenden, in dem das Erlebnis der Liebe sich erneut, sich wiederholt; in dem das Bekenntnis selbst zu einer höhern Weihe, zu einer neuen Geschlossenheit sich umprägt.

So ist die Lyrik eine neue Form der Verinnerlichung, eine neue Erzeugung des reinen Selbst. Es entsteht so auch eine neue Natur des Menschen, und ein neuer Mensch der Natur; ein neuer Begriff der Natur, als Innenwelt.

Eine dritte Grundform bildet das Drama.

Was ist der Begriff der Handlung in dieser neuen Problemform? Worin unterscheidet sie sich von der Begebenheit und vom Erlebnis? Und was tritt in ihr und durch sie an die Stelle der Erzählung und des Bekenntnisses? Welche höhere Stufe der Verinnerlichung wird durch die Handlung beschritten?

Knüpfen wir wiederum an die Korrelation von Subjekt und Objekt an, so wird zunächst evident, daß das Objekt ebenso in Schatten gestellt wird, wie die Begebenheit; höchstens das

Erlebnis könnte hier wieder auftreten wollen. Aber da es sich beim Erlebnis nur um die Liebe handelt, so belehrt die dürftigste dramatische Erfahrung darüber, daß diese im echten Drama zu einer bloßen *Episode* wird. Also auch das Erlebnis wird zurückgestellt, ebenso wie die Begebenheit: was gibt der Handlung nun ihren unterscheidenden Charakter, so daß alle Objektivität vor ihr ein Ende nimmt, und einzig und allein das Subjekt den Angelpunkt der neuen poetischen Form bildet?

Das Wort Handlung gemahnt uns an einen Grundbegriff der Ethik, und damit an die ethische Vorbedingung des reinen Gefühls. Mit der Handlung tritt daher die Poesie im Drama auf eine neue hohe Stufe der Kultur. Es kann sich nicht mehr schlechthin um Objekte und um Begebenheiten drehen, wo die Handlung zum Problem wird.

Die Ethik des reinen Willens hat gelehrt, daß der Begriff der Handlung auf der *Einheit der Handlung* beruht, und daß die Einheit der Handlung *die Einheit des handelnden Subjektes*, als des *Rechtssubjektes* und als der *sittlichen Person*, zur Voraussetzung hat. So ergibt schon das Wort Handlung für die Grundform des Dramas die schweren Komplikationen, welche ihm gestellt sind.

Indessen betrifft dies alles nur die Vorbedingungen, noch nicht aber die reine ästhetische Erzeugung. Es darf für die dramatische Handlung nicht verbleiben bei der sittlichen Einheit der Handlung, noch bei der Einheit der sittlichen Person. Welchen andern *Umfang* aber könnte denn die Einheit der Handlung erlangen, um den neuen Charakter der *ästhetischen* Handlung anzunehmen?

Wiederum müssen wir uns an der Korrelation von Objekt und Subjekt orientieren. Dem reinen Gefühl gegenüber ist die Handlung, die sich auf der Bühne begiebt, nichts mehr als ein Objekt, das nur in ethischer Hinsicht von einer Begebenheit unterschieden wird. Und so sind auch für das reine Gefühl die auf der Bühne agierenden Personen ebenfalls nur Objekte; denn was sie mehr sind, geht nur die sittliche Vorbedingung an. Wenn sie dagegen für das reine Gefühl selbst

positiv werden wollen, so muß die Handlung und ihre Einheit sich auf das reine Selbstgefühl erstrecken; so darf sie nicht beschränkt bleiben auf die agierenden Subjekte, die für das Selbstgefühl nur vorbedingende Objekte sind.

Das Drama stellt daher als ein ganz neues Problem die Forderung einer Einheit der Handlung auf, welche gleichsam die Bühne mit dem Zuschauerraum verbindet. Nicht der Schauspieler allein bleibt der Handelnde; nicht die von ihm ausgehende, durch ihn vollführte Handlung kann die Einheit vollziehen; nicht die Einheit, welche der dramatische Held zu vollziehen hat, ist die dramatische Einheit der Handlung, sondern diese fordert die Vereinigung der Bühnenhandlung mit dem Zuschauer: der für diese Einheit keineswegs müßig bleibt, so wenig er, was gewiß nicht bezweifelt wird, überflüssig ist.

Die dramatische Einheit besteht in derjenigen Einheit, welche überall die Einheit des ästhetischen Bewußtseins erfordert: die Vereinigung mit dem Subjekte, das man gemeinhin als das rezeptive zu bezeichnen pflegt, welches aber, als das reine Selbst, an der reinen Erzeugung aktiven Anteil gewinnen muß.

So bildet das Drama einen neuen, einen höchsten Grad der Verinnerlichung, weil der Vereinheitlichung. Das ästhetische Problem läßt sich nicht schärfer zusammenfassen als in dem Gedanken: daß die Subjekte zur Vereinigung kommen: das schaffende und das erlebende. Das Kunstwerk bleibt tot, wenn es nur als eine Schöpfung, als ein Geschöpf gedacht wird; lebendige Schöpfung wird es erst, wenn es das Leben des reinen Gefühls zu erwecken vermag in dem Miterlebenden, der keineswegs nur ein Genießender ist.

Bei keiner Form der Poesie, vielleicht bei keiner Kunstform überhaupt, kommt es so deutlich an den Tag, daß die reine ästhetische Erzeugung eine Korrelation auch in der Erzeugung ist eine Korrelation daher nicht nur zwischen Objekt und Subjekt, sondern auch zwischen Subjekt

und Subjekt, zwischen dem schaffenden Genie und dem Mitfühlenden.

Das reine Selbstgefühl schließt nicht etwa ab mit dem schaffenden Subjekte, sondern es vollzieht sich erst im Nacherleben und Miterleben. Man könnte dies paradox dahin ausdrücken: daß der Künstler selbst zur bloßen Vorbedingung wird, daß er selbst sich erst aus seinem Status des Schaffens und der Arbeit herausversetzen, und zum Standpunkt des Genießenden erheben muß; daß er daher die Differenz zwischen dem Urheber und dem Beschauer in sich aufheben, und daher auch sie überhaupt nivellieren muß.

Diese Quintessenz des reinen Gefühls bringt die dramatische Einheit zur Evidenz. Mit dem Kunstwerk allein ist es nicht getan, und auch nicht einmal mit seinem Urheber; der Zuschauer gehört auch dazu. Die Einheit der dramatischen Handlung muß auf der Verknüpfung mit dem Zuschauer ebenso, wie mit dem Bühnenhelden, beruhen, in ihr bestehen. So stellt das Drama den Grundgedanken des ästhetischen Bewußtseins klar, daß das reine Selbst die höhere Korrelation der Subjekte zur Voraussetzung hat.

Und daher erscheint das Drama als die höchste Form der Verinnerlichung; denn sie übertrifft alle sonstige Aneignung von Objekten, Begebenheiten und Erlebnissen: sie geht auf die Handlung, auf die Einheit der Handlung, auf die Einheit des handelnden Subjektes. Sie bearbeitet demnach die sittliche Vorbedingung in ihren Schwerpunkten, und bringt sie zu derjenigen Verwandlung, welche das reine Selbst erfordert, welche das reine Gefühl bezeugt. Das Drama gilt daher mit Recht als die höchste Form der Poesie und als eine höchste Kunstform überhaupt.

Es ist die Frage, ob die Ästhetik auf den Gedanken einer neuen poetischen Grundform hätte kommen können, wenn nicht die neueren Völker den Roman zur Ausgestaltung gebracht hätten. Indessen muß doch auch das Symptom beachtet werden, daß schon das Altertum und zumal in seiner Nachblüte, in der das Individuum subjek-

tiver hervortritt, den Vorwurf des Romans aufgenommen hat. Und gerade dieser antike Roman stellt es bei aller seiner Mangelhaftigkeit doch außer Zweifel, daß es sich im Roman um nichts anderes als um die Liebe handelt.

Nochmals um die Liebe, nachdem sie schon das Problem der Lyrik war? Will der Roman etwa eine neue Form, eine Umformung der Lyrik sein? Oder will er etwa als eine Mischform sein Daseinsrecht begründen, indem er von allen anderen Grundformen etwas aufnimmt? Und was ist das Neue, das er selbst hinzubringt?

Eines stellt schon die historische Entstehung fest: daß der Roman durchaus nicht eine Fortsetzung des Epos ist. Wie kann er aber das lyrische Problem von einer neuen Seite zu fassen haben?

Halten wir uns wiederum an den historischen Fingerzeig, den die Entstehung des antiken Romans darbietet, so erkennen wir, daß es die Komplikationen der Kultur sind, welche eine neue Behandlungsweise der Liebe erforderlich machten. Die Liebe, als das Erlebnis der Lyrik, ist gleichsam eine Robinsonade. Für sie existiert die ganze übrige Welt nicht. Der Mensch der Natur schrumpft ihr zusammen zur Natur des Menschen. Und das Universum der Kultur bleibt ihr mit einem dichten Schleier bedeckt.

Es gehört aber zum Amt der Poesie, auch diesen Schleier zu lüften, und die Komplikationen in ihr Zauberreich hereinzuziehen, welche der einsamen Liebe in den Verwicklungen der Kultur unentrinnbar werden. So wird es auch methodisch verständlich, daß der Roman entstehen mußte, daß die Poesie mit der Lyrik ihr Werk an der Liebe nicht als vollführt ansehen konnte.

Der Liebende bleibt nicht der Schäfer auf der Heide; er wird aus dem Paradies des Hains in die weite Welt der sittlichen Kultur vertrieben; und er muß in ihr sein Herz zu wahren lernen; er darf es nicht in ihr verlieren, noch gar verloren geben. Im Kampfe mit den Hemmnissen, welche selbst die Rüstzeuge der sittlichen Kultur bilden, muß er seine Liebe behaupten; freilich auch diese Behauptung mit seinem Kopfe bezahlen.

Die Liebe wird daher ein neuer Lebenswert im Leben der Kultur. Sie bleibt nicht das Erlebnis des Einsamen, für den es keine andere Welt gibt; sie wird ein Kampfpreis von ganz anderer Art, als dies die Siegespreise der epischen Heldenliebe sind. Der neue Lebenswert der Liebe ist ebenso sehr ein Lohn der Entsagung, wie der Beglückung. Der neue Lebenswert der Liebe entspricht eben dem neuen Begriffe des Lebenswertes der Kultur. Da waltet nicht nur das Wechselspiel von Freud und Leid; sondern da gilt es, das Leiden selbst als die Summe des Lebenswertes zu ziehen: in das Leiden selbst die reinsten Lebensfreuden einzurechnen.

Das ist der ethische Sinn des Lebenswertes der Kultur. Sollte er nicht auch eine sittliche Vorbedingung der Poesie werden müssen?

Auch aus dem Begriffe des reinen Gefühls und des reinen Selbst werden wir somit auf die Grundform des Romans geführt. Sogar mit dem Drama bliebe die Verinnerlichung, trotz aller Höhe, die sie in ihm erreicht, doch noch auf die Wege ihres Vollzuges eingeschränkt. Sie sucht nur die Spitzen zu verbinden; aber sie läßt die Niederungen unbeleuchtet, durch welche sich die Verinnerlichung hindurchzusetzen hat.

Man denke nur an die Grundpfeiler, welche in der sittlichen Kultur die Liebe und die Ehe bilden: sind sie etwa identisch? gibt es einen Satz der Identität für die reine Ethik und für ihre Anwendungen in der Welt der sozialen und politischen Verhältnisse?

Was tut nun aber die Ethik, um die Antinomie zwischen Liebe und Ehe auszugleichen? Die größte ihrer Leistungen in dieser Hinsicht ist die Zulassung, die sie dem Eherechte in der Scheidung gewährt. Positiveres vermag sie nicht zu leisten für diesen unaufhörlichen Konflikt.

Sollte es die Poesie aber bei diesem Konflikt bewenden lassen? Hier muß ihr nichts Geringeres in Gefahr kommen als das reine Gefühl selbst und das reine Selbst. Sie blieben hohl und unwahrhaftig, wenn das liebende Individuum in diesen

schwierigsten Bedrängnissen des sittlichen Erdenlebens im Stiche gelassen würde.

Es ist ein neues Richteramt, zu dem sie sich hier berufen fühlen muß; eines Amtes der Gnade eben so sehr, wie der Verdammnis. Es wäre schlimm, wenn sie sich von der Hand der sittlichen Vorbedingung um Haaresbreite ablenken ließe. Es wäre aber auch um die Poesie schlimm bestellt, wenn sie es bei dem Spruche der Vorbedingung bewenden ließe. Die Verinnerlichung, die ihr obliegt, muß ein neues reines Selbst zur Wiedergeburt bringen vermöge des reinen Gefühls, welches nur ihr Werk ist, ihr reines eigenes, selbständiges Erzeugnis.

So läßt es sich verstehen, daß der Roman eine Mischform zu sein scheint, während er vielmehr seine Eigenart nicht herausbilden könnte, wenn er nicht mit den vorausgegangenen Formen der Poesie operieren dürfte. Er macht aber keineswegs einen Zusatz zur Lyrik, so wenig als zur Epik. Und er bedient sich auch nicht der dialektischen Kunstgriffe des Dramas; sondern die Abhängigkeit von den poetischen Vorformen ist nur eine scheinbare. Er ist nicht von ihnen selbst abhängig, sondern vielmehr nur von den sittlichen Problemen, welche auch dort die Vorbedingungen sind. Er ist das ästhetische Produkt komplizierter Kulturperioden; und die Komplikation ist allerdings bei ihm größer als selbst beim Drama. Aber der Zusammenhang mit den sittlichen Problemen ist, als sittliche Vorbedingung, für die primitivste poetische Form schon unerläßlich. So ergibt sich auch der Roman aus unseren methodischen Bestimmungen.

In allen diesen Grundformen hat sich nun die Poesie als die zweite innere Sprachform bewährt. Und da diese, als Gefühlssprache, der metrischen Elemente sich bedient, so ist zunächst ihr Zusammenhang mit der Musik in natürlicher Weise hergestellt. Worin diese selbständig wird, das ist durch die zweite Begriffssprache bedingt, welche in den Tonwerten begründet wird. Diese selbst sind zwar auch schon mit Gefühlsannexen begabt; aber die Grundlage, welche die Poesie auch für die Musik

bildet, vollzieht sich in den Zusammenhängen, die sich zwischen dem Epos und dem Oratorium, der Lyrik und dem Liede, und endlich zwischen dem Drama und der Oper bilden.

Es ist allerdings charakteristisch für den Begriff des Romans, daß zwischen ihm und der Musik keine Verbindung denkbar scheint. Hieran ist nicht so sehr die Prosaform des Romans schuld, als vielmehr seine Kompliziertheit mit den sittlichen Vorbedingungen.

Die Poesie ist aber auch das Sprachgefühl der bildenden Künste. Wiefern dies auch für die Baukunst zutrifft, dürfte sich an dieser Stelle nicht gut erörtern lassen. Dagegen wird es unmittelbar klar bei der Plastik und der Malerei; und diese Klarheit des Zusammenhanges bezieht sich auch auf die poetischen Grundformen, bei der Malerei sogar auch einschließlich des Romans.

Es dürfte nun nicht unwichtig sein, diese Zusammenhänge bei der Plastik und der Malerei mit den Grundformen der Poesie festzustellen, und nicht unmittelbar mit den sittlichen Problemen selbst.

Die poetische Verinnerlichung muß vorangegangen sein, wenn die der bildenden Künste zu einer neuen Stufe der Reinheit emporsteigen soll. Die sittlichen Vorbedingungen aller Künste müssen erst im Schmelztiegel der Poesie ihre Läuterung durchmachen. In diesem gesteigerten Sinne wird die Poesie zur zweiten innern Sprachform aller Künste.

DRUCK VON F. ULLMANN G. M. B. H., ZWICKAU SA.

ÄSTHETIK DES REINEN GEFÜHLS

SYSTEM
DER PHILOSOPHIE

DRITTER TEIL

ÄSTHETIK DES REINEN GEFÜHLS

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

ZWEI BÄNDE

VERLEGT BEI BRUNO CASSIRER
BERLIN

ÄSTHETIK
DES REINEN GEFÜHLS

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG

ZWEITER BAND

VERLEGT BEI BRUNO CASSIRER
BERLIN

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE

ZWEITER TEIL

DIE BESTÄTIGUNG DER SYSTEMATISCHEN ÄSTHETIK IN DEN ARTEN DER KÜNSTE UND AN IHRER GESCHICHTE

Erstes Kapitel.

DAS EPOS.

Seite

Zweites Kapitel

DIE LYRIK.

Drittes Kapitel.

DAS DRAMA.

Viertes Kapitel.

DER ROMAN.

Fünftes Kapitel

DIE MUSIK.

Sechstes Kapitel.

DIE BAUKUNST.

Siebentes Kapitel

DIE PLASTIK.

Achtes Kapitel

DIE MALEREI.



Zweiter Teil

Die Bestätigung der systematischen Ästhetik in den Arten der Künste und an ihrer Geschichte



Erstes Kapitel.

Das Epos.

1. Der politische Charakter des Epos.

Für das Problem der Ästhetik dürfte keine Wandlung der literarischen Grundbegriffe so instruktiv sein, wie diejenige es ist, welche an dem literarischen Charakter des Epos seit mehr als einem Jahrhundert sich vollzogen hat. Man sieht, daß die Ästhetik an die Literaturgeschichte, wie an die Kunstgeschichte überhaupt, in dem Stoffe ihrer Probleme zwar gebunden ist, daß sie aber den Inhalt der Probleme nicht schlechterdings daher entnehmen kann. Denn innerhalb der Literaturgeschichte herrscht keine Sicherheit über den literarischen Charakter des Epos.

Seit Friedrich August Wolf schien es eine Absurdität, das Epos als eine Kunstform anzusehen; die Annahme eines persönlichen Autors erschien spottwürdig. Und eine Psychologie, welche, dem Problem nicht auf den Grund gehend, in der Sprache der Tendenz stecken blieb, hat eine unreife Klassifikation herbeigeführt. So sind im Beginne der Romantik und als sachlicher Beginn derselben der Volksgeist und die Volkspoesie als eine Kategorie entstanden, welche überall die Urgeschichte des Volkes, in der Poesie, wie in allen geschichtlichen Urformen, insbesondere daher auch im Rechte begründen und rechtfertigen sollte.

Ein Volk kann zwar immer nur, als Volksgeist, insofern Volkspoesie hervorbringen, als einzelne Individuen in ihm dichten. Darüber hat niemals ein Zweifel bestanden. Da aber die Probleme an den Dingen, wie an den Ereignissen, an der Natur, wie an der Gesellschaft in frühen Zeiten allen gemeinsam, allen mehr oder minder gleichartig und gleich

angelegen sind, so schließen sich diese Individuen leichter zu einer Mehrheit und sogar zu einer Einheit von Mitdichtern zusammen. Wir können eine solche Verbindung heute noch in der Spinnstube oder in manchen Gegenden Deutschlands beim Federrupfen erleben. Trotz der fortgesetzten Abänderungen, welche in diesen Erzählungen der Urstoff der Geschichte erfährt, erhält sie sich doch in ihrer objektiven Einheit.

Wie aber diese Einheit, wie immer elementar und primitiv, sich einmal zu bilden, sich festzulegen begonnen hat, so beginnt der Übergang der Volksdichtung in Kunstdichtung. Die ursprünglichen Volkskreise beteiligen sich entweder nicht mehr selbständig an seiner Bearbeitung und Variierung, weil er eben schon angefangen hat, eine festere Gestalt zu gewinnen, oder ihr Interesse hat sich einem andern Sagenstoffe zugewendet. So muß an die Stelle der Volkskreise ein Redaktor treten. Dieser macht sonach keinen eigentlichen Unterschied zwischen der Volksdichtung und der Kunstdichtung. Die letztere ist gar nicht in jedem Sinne ein Anderes als die erstere. Und der Redaktor ist gar nicht der Mann, der dieses Andere hervorzubringen vermöchte. Die Änderung, die sein Werk ist, besteht in der Einheit, die er auch nicht schafft, die schon sich zu bilden begonnen hatte, die er nur planmäßig durchführt.

So dürfte sich das Epos als Volkspoesie behaupten, und ihr Charakter als Kunstpoesie auf die redaktionelle Einheit der Liedersammlung sich beschränken lassen. Beide Momente fordert die Verinnerlichung: das schaffende Volk und die Einheit, welche ebenso sehr durch die Aufgabe der Verinnerlichung bedingt ist, und die der Redaktor allein herzustellen vermag.

So verengt sich auch der Unterschied zwischen Epos und Volkslied. Das Epos kann eine Sammlung von Volksliedern bleiben; nur muß die Sammlung den Charakter der Einheit erlangen. Diese ist nicht etwa eine mechanische Äußerlichkeit. Solchen Irrtum schließt die Verinnerlichung aus.

Epos und Volkslied unterscheiden sich auch durch ihren Umfang und ihre Größe. Dieser Unterschied ist nicht äußerlich. Denn wenn der Atem der poetischen Kraft an Ausdauer zunimmt, so muß auch die Verinnerlichung einen höhern Grad der Anspannung fordern. Und wie die Intensität in der Verinnerlichung wächst, demgemäß breitet sich auch der Umfang des Sagenstoffs über das ursprüngliche Gebiet hinaus, aus dem und aus dessen Interessen er erwachsen ist. Auch in dieser Rücksicht auf die Größe des Gedichts und auf den Umfang seiner Stoffbeziehungen kompliziert sich das Verhältnis zwischen dem ursprünglichen Quellengebiete des Epos und der redaktionellen Einheit, die es später empfängt.

Denkt man vorwiegend an die spätere Redaktion und an die Einschiebungen, welche dabei jeweilige Fürstengeschlechter beeinflußt und durchgesetzt haben, so wird dadurch der ursprüngliche Umkreis des Sagenstoffes verengt, und er scheint in Lieder zu zerfallen; in Lieder, welche einen einzelnen Helden betreffen und von ihm ausgehen. Dieser Schein ist jedoch eine Illusion. Es sind vielmehr Volksstämme und Völkerstämme, welche die agierenden Personen bilden. Nur später und als Reflex der dynastischen Interessen im Zeitalter und unter dem Einfluß der Redaktion ziehen sich die Stämme in Vertreter derselben, in einzelne Helden zusammen. Nicht die einzelnen Kämpfe dieser Helden bilden den ursprünglichen Stoff, sondern sie sind die Vereinheitlichungen der großen Völkerkämpfe, welche den ursprünglichen Umfang bilden. In diesen Vereinheitlichungen ist schon der Prozeß der Verinnerlichung zu erkennen, der Anfang der redaktionellen Einheit.

Es ist daher nicht zufällig und nicht nebensächlich, daß Kämpfe ganzer Völkerschaften den Hintergrund, den eigentlichen Gegenstand der Epen bilden. Sie sind das Eigentümliche im Sujet des Epos. Daher kann kein moderner Dichter ein Epos sich zum Vorwurf setzen. Er müßte sich zuvor eine Nebelwelt schaffen können, aus der er sodann als einen Kosmos das Epos hervorzuzaubern hätte. Diese Nebelwelt kann jedoch nur als die mit dem Mythos noch

verwachsene Sagenwelt gedacht, und als solche Voraussetzung des Epos sein.

Die Verinnerlichung erweist sich wiederum als Aneignung, nämlich als die eines Volkstypus, der historische Gestalt anzunehmen den Anlauf macht. Ihn gilt es zu erfassen, mit den Bestrebungen der Gegenwart zu verschmelzen, d. i. ihn durch Verinnerlichung zu apperzipieren. Dabei können Entlehnungen von anderen Stämmen und Völkern stattfinden, und so auch Mischungen nicht ursprünglich gleichartiger Elemente unvermeidlich werden. Dennoch ist ist es schon ein großes Unternehmen, die eigene Gegenwart eines Volkes, wie es in seinen Stämmen sich entwickelt, im Spiegel der Vergangenheit zu beleuchten.

Diese ästhetische Tat fällt daher auch zusammen mit dem Vollzug der Stämme zur Einheit eines Volkes. Das Volk ist immer die Fiktion zur Einheit von Stämmen. Und jene Spiegelung bringt diese Einheit zur Entdeckung. So ist die ästhetische Bedeutung des Epos zugleich ein Moment in der politischen Geschichte der Völker, und dadurch überhaupt ein großes Moment in der geistigen Entwicklung des Menschengeschlechts. Die systematische Bedeutung einer ästhetischen Revolution zeigt sich mithin schon an der Urform des Epos.

2. Die Einheit des Volkes und die Geschichte.

Auch die Geschichte entsteht mit dem Mythos. Vor dem griechischen Epos konnte es keine Geschichte geben. Diese ist eine Form der Wissenschaft, welche nicht allein einen gewissen Zusammenhang der Wissenschaften zur Voraussetzung hat, sondern auch die erste entscheidende Kunstbildung der Dichtung ist. Das Epos scheint eine erste Entwicklungsform der Geschichte zu sein. Man muß den Ausdruck der Entwicklung aber genau nehmen. Das Epos ist eine Entwicklungsstufe in der Aufklärung des Horizontes der Kultur zur Klarheit der Geschichte. Und diese Bedeutung des Epos beeinträchtigt keineswegs seinen ästhetischen Charakter,

der immer auf der systematischen Einheit des Bewußtseins beruhen muß.

Die Geschichte entsteht nicht als eine Stammesgeschichte, sondern immer nur als eine Volksgeschichte, als die Geschichte von Stämmen, welche über die eigenen Kämpfe unter einander, über die eigenen Unterschiede von einander zu einer Einheit emporstreben. Diese Einheit der Stämme bildet der Zielbegriff des Volkes, der auch erst unter dem höhern Zielbegriffe des Staates auftauchen kann. Dieser geschichtlichen, dieser politischen Bedeutung entspricht der ästhetische Charakter des Epos, als eines Nationalepos. Diesen Charakter prägt dem Epos aber erst die Einheit, die Verinnerlichung zur Einheit auf.

Die Quellen liegen in der Nebelwelt der Völkerwanderungen. Diese Vorzeit, die Urzeit von Völkerstämmen in ihren urzeitlichen Ansiedlungen, Schiebungen, Eroberungen, in denen und aus denen heraus sie auf eine nationale Einheit hinstreben, wird nunmehr die eigentliche Fabel; der Hintergrund wird zum Vordergrund. Dabei prägt sich die Verwandlung der geschichtlichen Aufgabe in die ästhetische aus. Die Verinnerlichnng der Einheit eines Volkes am Stoffe der Stämme könnte als eine geschichtliche Aufgabe erscheinen, und die Urzeit der Stämme ändert nicht viel dabei.

Nun aber werden die Kämpfe der Stämme verdichtet in Kämpfen einzelner Helden, als der Vertreter dieser Stämme. Damit wächst das Problem der Verinnerlichung; die Aufgabe wird komplizierter, die Einheit dringlicher und prägnanter, da es sich jetzt um die Einheit von Personen dreht. Jetzt wird die Korrelation zwischen dem Objekt des Stoffs und dem Selbst des reinen Gefühls offenbar. Jetzt zerstreut sich der Schein, als ob es sich um die Bildung der Geschichte handelte; jetzt entsteht Poesie. Dem Selbst des Schaffenden tritt nunmehr auch im Objekt der Sage ein Individuum entgegen. An diesem Sujet können nunmehr zunächst auch alle die Vorbedingungen der Kunst in Kraft treten, weit besser und genauer als an jener Nebelwelt.

Indessen bleibt diese der Hintergrund, der überall hindurch leuchtet. Der Vordergrund würde wahrlich sonst auch trotz aller seiner bunten Mannigfaltigkeit einförmig werden; die fortgesetzte Wiederholung der einzelnen Heldenkämpfe müßte trotz aller Individualisierung der einzelnen Helden unfehlbar langweilig werden, trotz aller Fülle und Pracht in der Ausgestaltung dieser Begebenheiten und dieser Schicksale. So aber verschlingt sich die plastische Darstellung dieser Heldensagen mit den Niederschlägen uralter Stammessagen von ihren Wanderungen und Ansiedlungen, und die Helden erscheinen sonach im Nimbus von S t a m m v ä t e r n. Sie sind daher die Einheiten dieser ästhetischen Verinnerlichung. Sie entsprechen retrospektiv der perspektivischen Einheit des Volks.

Diese Einheit der Verinnerlichung ist wichtiger als die des Redaktors gegenüber dem dichtenden Volke. Durch dieses Verhältnis würde ohnehin das Epos noch nicht vom Volksliede unterscheidbar werden. Dagegen bildet die Korrelation zwischen der Einheit des Helden und dem Untergrund der Stämme mit dem Hintergrund ihrer Urzeit ein gewaltiges Problem der Verinnerlichung und der Einheit.

Und der Höhe dieser Einheit und der Machtfülle ihres latenten Inhalts entspricht die Größe, welche nunmehr der Stoff annimmt. Der Schauplatz ist auch zu einer komplizierten Einheit geworden: die Zeitgeschichte hat sich auf die U r g e s c h i c h t e abgetragen und ist mit ihr zusammengewachsen. So nimmt dieser Schauplatz das Ansehen einer Objektivität an, die der der Natur vergleichbar wird. Als eine solche Natur türmt sich jetzt das Problem der Kultur auf für alle Lebenswerte der politischen Gegenwart, die als Grundwerte der nationalen Urzeit erscheinen. Die Machthaber der Gegenwart werden idealisiert in ihrem Ursprung, und in ihrer Geschichte wird ihre Politik verklärt. So wird das nationale Leben der Gegenwart verinnerlicht; die Verinnerlichung ist nicht allein die Apperzeption einer geschichtlichen Vorzeit, sondern ebensosehr die Entwicklung und Gestaltung der obschwebenden Gegenwart. Alle geistigen Kämpfe werden in dieses Werk der Verinner-

lichung hineingezogen, insbesondere auch die religiösen. Dabei aber gerade erhebt sich das Epos zu einer ästhetischen Selbständigkeit und Eigenart.

3. Die Götter- und die Menschenwelt Homers.

Bei der Götterwelt Homers kann doch wohl ernstlich die Frage entstehen, wie diese jemals als Religion gedacht werden konnte. Diese Mißgunst und Eifersucht der Götter mit ihren Göttinnen untereinander und um die Völker, wie demzufolge um die Vertreter derselben, die einzelnen Helden, diese Fortsetzung der Theogonie sollte als eine Theodizee der Menschengeschichte gelten können? Und alle Religion kann doch, wie immer primitiv und unreif, nur eine Theodizee des menschlichen Daseins zu bedeuten haben. Man sage nicht, wegen dieser sittlichen Schwäche der Homerischen Götter erhebe sich eben nach dem Epos das Drama, und gegen jenen Zeus der Prometheus. Denn wie hätte das Drama, das doch innerlichst aus dem Epos erwachsen ist, aus ihm sich entwickeln können, wenn dem Epos alle Keime der Kritik über diese Götterwelt gefehlt hätten.

Der ganze Homer ist durchtränkt von Humor. Nicht allein bei der Fesselung des Ares an die Aphrodite verrät er sich, sondern nicht minder auch im Schwanken des Zeus über den Sieg der kämpfenden Völker und ihrer Protagonisten.

Dem Humor tritt freilich das Erhabene kräftig zur Seite. Daher waltet das Schicksal über diesem ganzen Hofstaat des Zeus und über ihm selber. Das ganze Götterlos könnte demnach kläglich scheinen, und ihre Erhabenheit würde dann in Sentimentalität rührselig sich auflösen, und die Naivität des Epos würde zu einer Illusion, zu einem hergebrachten Stichwort. Der Humor durchdringt jene Erhabenheit des Schicksals und diese Erniedrigung der sogenannten Götter. Der Humor bildet das Übergewicht in der Schönheit des Epos. Das zeigt sich schon bei Homer.

Worin bewährt sich die positive Kraft im Humor des Epos, so daß die sittliche Vorbedingung an dem religiösen

Götterstoff nicht zerschellt und dieser nicht lächerlich wird? Die Antwort darauf ist jedem gebildeten Menschen in den Grundelementen seiner Bildung lebendig und gegenwärtig. Die Schönheit dieser Götter und dieser Göttersöhne leistet aller Skepsis spottenden Widerstand. Diese Schönheit umstrahlt ihre Kraft und verklärt alle ihre Mängel und ihre Schwächen. Aber diese Schönheit ist kein objektives Wesen ihrer selbst; sie ist ja nur der Relationsbegriff, den ihre Stoffe zum reinen Gefühle bilden, mithin zum Selbst des ästhetischen Individuums.

Dieser Sachverhalt bildet jedoch keineswegs einen Widerspruch zur objektiven Schönheit dieser Götter; er steigert vielmehr nur noch diese Objektivität, indem er den ganzen Umfang der methodischen Vorbedingungen der Schönheit hinzubringt. Diesen Vorbedingungen gemäß darf die Kraft nicht nur eine körperliche Riesenkraft sein, sondern die Tapferkeit muß zugleich als eine sittliche Tugend offenbar werden. Nur so kann Menschenliebe für diese Helden erweckt werden, welche sich auch auf diese menschlichen Götter erstreckt, die alle in die Natur des Menschen hereingezogen werden.

Die Liebe ist der Eros, mithin in ihrem Grunde, wenngleich nur in diesem, Geschlechtsliebe. So wird diese auch ein Grundmotiv in der Fabel des Epos. Das alte Relief ist hierfür charakteristisch, welches Paris vor der Helena darstellt. Aphrodite sitzt neben der Helena, aber über ihr sitzt die Peitho. Der Humor spielt seine Rolle dabei mit, aber die Liebe ist der ernsthafte Handel, von dem alles ausgeht.

Und es ist diese Liebe, welche den ersten Anlaß zum ganzen Epos bildet, die Kulturform der Liebe, die Ehe; nicht, wie in der Episode, welche der Zorn des Achilleus bildet, die Hetärenform der Liebe. Der erste Beweggrund des Völkerkrieges ist die Entführung der königlichen Ehefrau, wie der Weiberraub überhaupt ein mythisches Motiv bildet. Jetzt ist es die einzelne Ehefrau, die durch einen individuellen Verführer, wie immer freilich bei providentiellen Ereignissen, auf göttliche Anstiftung, einem

fürstlichen Ehemanne geraubt wird. Alle anderen Fragen treten gegen dieses Hauptmotiv zurück, werden Episoden, oder Bausteine für die Konstruktion des Epos. In allen diesen die Füllung des Kunstwerks bildenden Momenten werden durchgängig sittliche Tugenden ebenso sehr, wie körperliche Kraftleistungen, geschildert, und auf Grund dieser beiden Momente in der Natur dieser Menschen wird die Liebe in ihnen und zu ihnen erweckt, und in solcher Liebe der Urgrund ihrer Schönheit angelegt.

Diese Liebe ist der echte Eros; sie borniert sich nicht als Geschlechtsliebe. Sie bewährt sich als Liebe zu dem Freunde, zu dem Gastfreunde, zu den Eltern, zu den Söhnen und den Töchtern, zu den Stammesgenossen, endlich sogar auch zu dem besiegten Feinde, nachdem das Gebot der Rache sein Recht empfangen hat. Die Götter selbst treten unter den Schatten dieser universellen Liebe. An sich freilich bilden sie nur eine Partei und können daher nicht die sittliche Macht vertreten, aber der Humor der Menschenliebe erbarmt sich auch der traditionellen Schranken ihres Götterdaseins, und läßt sie an den Segnungen der Humanität teilnehmen.

Das ist das Humane im unvergleichlichen griechischen Epos, daß es die Freiheit bringt über die konventionelle Superstition, die allen Völkern gemeinsam ist, sie alle fesselt, sofern sie nicht zur ästhetischen Kraft heranreifen. Das griechische Epos in seiner heitern Feierlichkeit überwindet diese allgemeine Superstition des Menschengeistes. Und dabei hat doch wahrlich die Religion keine Einbuße erlitten. Der Hades gähnt gleichsam hinein in diese große, buntbewegte Welt, der Hades mit seinen Schatten, wie eine andere Verkörperung jener gesuchten Urzeit des eigenen Volkes; der Hades, als die Endheimat aller Menschen, wie der Olymp, als die Heimat der seligen Götter.

Und so ist auch das letzte entscheidende Forum dieser Welt der Wettkampf der Helden, der seinen feierlichen Abschluß findet im Leichenspiel um die Leiche des gefallenen Helden. Das ist das Ende, das ist das Ziel des Agon.

Man hat ja längst die Ansicht von dem ewig heitern Himmel über der griechischen Welt aufgegeben. In dieser

epischen Welt strahlt keineswegs immer sonnige Heiterkeit und sorglose Fröhlichkeit, sondern tiefe Wehmut und schmerzliche Klage ist über alle diese Herrlichkeit ausgebreitet. Ist doch dem Heldenjüngling von Anfang an sein Ende vorausbestimmt. So muß es natürlich und ungekünstelt von statten gehen, daß der Humor vom Erhabenen durchsetzt wird. Wie die Geschlechter der Blätter, so die der Menschen. Hier meint man schon die Gefahr zu erblicken, daß die Kunst in die Religion, in die orphische Erneuerung derselben übergehen könnte; so nahe scheint hier der Übergang in die Psalmdichtung bevorzustehen.

Indessen bleibt es hier nur bei dem leisen Anklang; der Religion wird kein eigener Spielraum eingeräumt. Der Hades bleibt eine Welt für sich, wie der Olymp dies ist. Die Oberwelt aber ist die Welt der Helden und ihrer Völker, die Welt der Stämme, die zum S t a a t e e i n e r V o l k s - e i n h e i t ausreifen will, die zu einer solchen von der Poesie umgeschaffen werden soll. Diese Urkraft der Verinnerlichung, der Einheitbildung in jenem korrelativen Sinne des Helden und des Selbst, begründet die Eigenart der Poesie. Die Hand der Wahrheit hat sich noch nicht aufgetan, so kann auch die Sonnenklarheit erst anbrechen. Wir stehen beim Epos im Beginne der Poesie, und dieser Beginn ist der der Verinnerlichung der primitiven Kulturwelt.

Es ist in systematischer Hinsicht bedeutsam, daß die Poesie mit dem Epos ihre Geschichte beginnt, mithin mit dem Problem einer Einheit, zu der die Menschen in ihrer natürlichen Gliederung zusammenstreben. Es ist noch nicht ausdrücklich die Kultureinheit des Staates, aber es ist die E i n h e i t e i n e s V o l k e s, des eigenen Volkes, die aus der Urwelt des Mythos herauftaucht, an welcher die Orientierung vollzogen wird. Denn die Vereinigung der Menschen und der Stämme ist das Urproblem der Kultur, und es bleibt ihr höchstes. S o i s t d i e P o e s i e i n i h r e m U r s p r u n g e i n e G r u n d m a c h t d e r K u l t u r, und sie tritt sogleich mit dem vollen Ernste der Kultur in die Schranken; sie ist nicht Luxus, noch Instinkt, sondern Sorge und Arbeit für die Bestimmung der Menschen und

ihres sittlichen Horizontes unter der Einheit eines Volkes. Für diese Verinnerlichung wird die Sagenwelt des Mythos benutzt und bearbeitet, um auf die eigenen Ursprünge das Ziel dieser Einheit zu projizieren.

Diese Kulturaufgabe des Epos bestätigt die systematische Bedeutung der Kunst. Zuerst kommt die Bestimmung des eigenen Volkes, wenn auch noch nicht bewußterweise, dennoch bei der Weite des Horizontes, der über Barbaren zugleich sich öffnet, symbolisch zugleich die Bestimmung des Menschengeschlechts, der Geschlechter der Menschen. So geht Homer dem Hesiod voraus, gleichsam die Anthropogonie der Theogonie. Der Ursprung der Menschen gibt erst die Weisung auf den Ursprung der Götter.

Und mit den Göttern ist das Problem der Natur gegeben, ihre Entstehung aus dem Chaos. Ein Urstand wird für die Natur schon im theogonischen Mythos festgelegt. Die Natur wird von vornherein in der Grundveste ihrer Beharrung gedacht, in ihrer unwandelbaren Größe und Einfalt. Diese Ansicht von der Göttermacht der Natur waltet im Epos.

Und da das Epos im Gleichnis die Verinnerlichung vollzieht, so entspricht diesem Mittel der Verinnerlichung auch das epische Metrum, der Hexameter, mit seiner gleichmäßigen Schwerfälligkeit, die grandiose Einförmigkeit nachbildend. Auch der Darstellung der Begebenheiten entspricht der Hexameter, insofern der Stoff dasselbe Einerlei darbietet von Kämpfen, die kein Ende nehmen, von Niedersäbeln und Kopfabhauen, unterbrochen nur von klugen, listigen und leidenschaftlichen Reden der Menschen und der Götter.

Auch dem Inhalt der Gedanken, die in allen diesen Reden und Handlungen zum Ausdruck kommen, entspricht dieses Metrum in seiner gleichförmigen Rhythmik. Der Inhalt aller dieser Gedanken bleibt herüber und hinüber derselbe; die Begriffsworte in diesen Satzgefügen sind daher immer mit denselben Gefühlsannexen behaftet, sie haben an sich daher schon denselben Rhythmus, und so wird der

Hexameter zum Mitschöpfer des Epos. Wenn anders die Verinnerlichung durch die Mitwirkung der Gefühlsannexe, und durch deren periodische Gliederung, mithin durch das Metrum bedingt ist, so erzeugt der Hexameter an seinem Teile die epische Aufgabe der Verinnerlichung.

Auch darin erweist sich das Epos als Ursprung der Poesie, daß alle Elemente der Poesie in ihm latent sind, das Drama im Dialog, der schon ganz die Schärfe der Gerichtsreden hat, welche das Drama verwendet, und die Lyrik in den Monologen, aber auch sonst als mehr oder weniger bestimmt ausgesprochene Motive, die das ganze Epos beherrschen. Und sehen wir auf die Momente des Schönen, so fehlt es weder am Erhabenen, noch am Humor.

Und welches Glück für die europäische Poesie, daß sie ihren Ursprung in Homer hat, in seiner Klarheit und Geradheit, in seiner Freiheit von beginnenden Komplikationen der Kulturrichtungen, in seiner menschlichen Souveränität über alle Zweideutigkeiten, die den Menschen aus ihrem Verhältnis zu den Göttern entstehen. Daher ist das Material dieser Stoffe bisweilen roh, immer aber rein, daher der ästhetischen Reinheit fähig. Diese Reinheit der ästhetischen Anlage und Würdigkeit ist die Grundlage der hellenischen Humanität. Das ist ja durchgängig der große Sinn des griechischen Geistes: „Alles ist göttlich und menschlich alles" (πάντα θεῖα καὶ ἀνθρώπινα πάντα). Es besteht keine qualitative Differenz zwischen Gott und Mensch. Der Mensch ist Mensch auch nur dadurch, daß er zugleich göttlich ist. Und ebenso sind die Götter nur insoweit Götter, als sie zugleich Menschen sind. Diese Indifferenz von Gott und Mensch gibt der griechischen Humanität ihre absolute Freiheit. In dieser Freiheit liegt der tiefste Grund für die systematische Selbständigkeit der griechischen Kunst überhaupt.

4. Dichtung und Wahrheit.

Homer hat sie erfunden, als Dichtung und Wahrheit zugleich begründet. Wer die Wahr-

heit sucht und fordert, ohne sie halb als Dichtung zu suchen, ohne sich darüber klar zu sein, daß sie nur halb als Dichtung gefordert werden kann, der ist nicht Hellene. Was heißt das: halb als Dichtung die Welt des Geistes suchen? Nur halb als Wahrheit? Wird diese Teilung dem schweren Ernste und der wahrhaften Einsicht der Kultur gerecht?

So fragten auch die tiefsten der Hellenen, so fragte Platon. Aber sie antworteten doch nur so, daß die Ebenbürtigkeit der Kunst neben der Erkenntnis ungeschmälert blieb. Und wenn Platon manchmal einen andern Ausweg nimmt, so ändert dies nichts an der grundsätzlichen Situation, in der er die nüchterne Begründung seiner Ideenlehre doch immer wieder mit der halben Dichtung in Einklang zu setzen weiß, und davon nicht abläßt.

Wer an der halben Dichtung Anstoß nimmt, dem bangt es nicht um die Wahrheit, denn diese bleibt immer in den Grenzen der Menschheit, und diese umklammern mit gleicher Liebe die Kunst, wie die Wissenschaft. Wer an der halben Dichtung ein Ärgernis nimmt, der kommt von der sogenannten Offenbarung her, und möchte lieber demgemäß die Teilung haben: halb göttliche Offenbarung, halb menschliche Wahrheit. Das ist der Gegensatz zur absoluten Humanität des Hellenismus.

Daher ist die griechische Schönheit eine Offenbarung in dem Sinne, daß sie unzweideutig offenbar ist. Und diese Klarheit und Sicherheit der Schönheit entspringt im griechischen Epos, und dieses bleibt der fortwirkende Urgrund. Man weiß, daß Homer die Quintessenz der griechischen Bildung für alle Zeiten ausmacht, und zwar auch nach dem innern Verhältnis dieser allgemeinen Bildung nicht allein zur Kunst, sondern auch zur Wissenschaft und zur Philosophie. Man kann Platon nicht verstehen ohne sein lebendiges, gleichsam religiöses Verhältnis zu Homer als sein lebendiges Gewissen zu erkennen.

Und dieses Gewissen der Nation, welches das Epos bildet, verdankt sie der Aufrichtigkeit, der ungeschminkten Offenherzigkeit, mit der das nationale Problem hier dargestellt wird. Es waltet eine Unparteilichkeit in

dieser Dichtung, welche die Gerechtigkeit der Götter in Schatten stellt. Hellas oder Troja, Occident oder Orient, und endlich das eigene Volk und die Barbaren, das ist die große Frage, und dennoch nirgend eine kleinliche Voreingenommenheit, sondern durchweg eine hohe reine Humanität; eine Höhe der Humanität, zu der in der Tat die Götter mit ihren Massen nicht ausreichen: das ist die Humanität der griechischen Kunst. Die Humanität erst bringt Klarheit über die Menschenwelt, und von da aus auch über die Götterwelt.

Diese humane und humanitäre Klarheit und sittliche Unzweideutigkeit kommt bei keiner Form der Poesie so unverblümt deutlich an den Tag, wie hier im Epos, und deshalb ist es ein besonderes Glück der griechischen Kultur und insbesondere der griechischen Kunst, daß sie in diesem Epos ihren Ursprung hat. Die ästhetische Reinheit konnte sich demgemäß von der Wurzel aus zur Vollendung emporringen. Später werden in den Verzweigungen der Kultur die sittlichen Stoffe komplizierter und schwieriger, und üben daher einen hemmenden Druck aus, der die Reinheit erschwert.

Die Homerische Welt dagegen ist urweltlich einfach, aber oberweltlich klar. Und das ist wichtiger, als daß sie wahr und lauter wäre. Unzweideutigkeit wird die Norm der griechischen Kunst; der zwitterhafte Symbolismus wird im Keime erstickt. Und dabei handelt es sich doch hier um nichts geringeres als um das Geschick der Völker und um das Verhängnis der Menschen. Aber das Verhängnis steht über den Göttern selbst. Daher kann es in der natürlichen Einfalt des Menschenloses gegründet werden, in der Natur des Menschen.

5. Das Weib und die Schönheit.

In der Ilias bleibt das Grundmotiv die Frage: hat Achill die Briseis verdient, oder aber Agamemnon? Die Frage ist mithin nicht schlechthin Achill, oder Agamemnon, sondern Briseis bildet für Beide die Frage.

Nicht um den Wert Beider an sich handelt es sich, sondern um ihre Würdigkeit für die Briseis. Das ist und bleibt der Grund des Zornes und des Streites, ebenso wie die Entführung der Helena den Vorgrund bildet.

Das ist die echte primitive Naivität dieser Urgestalt der Poesie, wie sie in der Briseis sich enthüllt, nach ihrer Differenz von der Helena. Nicht die Leidenschaft der Liebe, geschweige das heilige Recht der Ehe ist der Grund dieses Lebenskampfes; es kommt nur indirekt dieses persönliche Verhältnis zu dem geforderten, wie zu dem abgeforderten Weibe zu einem leisen Ausdruck. Das Weib selbst vertritt hier nur den Ehrenpreis des Helden.

Als Ehrenpreis aber wird das Weib zum Symbol der Schönheit; denn Schönheit ist der höchste Ehrenpreis des Heldentums. So wird die Schönheit zum Ehrenziel des Helden, zum höchsten Zweck und Sinn der höchsten menschlichen Lebensarbeit. Und indem die Schönheit so Ziel und Zweck des menschlichen Daseins wird, so wird der Grund des Menschen, insofern er in der Schönheit besteht, in der Einheit seiner Natur, und in der Liebe zu dieser einheitlichen Natur des Menschen gegründet. Der Eros ist schon im Epos die schöpferische Kraft, der Eros in aller seiner Naivität, wie in seiner Mannigfaltigkeit. Andromache und Penelope werden nicht verdunkelt von der Briseis, die allerdings für Achill ein folgenschweres Verhängnis bleibt.

6. Erzählung und Begebenheit.

Beachten wir endlich auch die Art, in welcher das Epos seine Darstellung entfaltet, das ist die Erzählung. Vorgänge und Handlungen werden als Begebenheiten dargestellt, und bezüglich der Zeitform, in die Vergangenheit verlegt, in eine Längstvergangenheit. So wird ein aktuelles Interesse ausgeschaltet, und damit alles Persönliche, alles Transitorische der politischen Gegenwart abgestreift. Die Individuen sind ja nur die Masken der entlegenen Völkerschichten einer Vorzeit, und der Zusammenhang dieser

Vorzeit mit dem Ziele des eigenen Volkes bleibt immer nur diskret, wenngleich durchsichtig. Die Begebenheit lenkt von der Person ab auf die zeitliche F e r n e und auf die Sache eines Völkergeschicks. D e r f r ü h e T o d d e s H e l d e n i s t d a h e r t y p i s c h. Um die Jugend des Volkes allein dreht sich das Leben dieser Begebenheit. Daher die ewige Jugend dieser Menschen, die noch Götter, Göttersöhne sind. Diese Erzählung ist die Erzählung eines ewigen Bildes des Völkerlebens, und dazu die Erzählung von der Einheit des Griechenvolkes.

Auch das ist für diesen Stilcharakter der Erzählung charakteristisch, d a ß s i e o h n e S c h l u ß b l e i b t. Das Schicksal kommt auch nicht zu einem restlosen Abschluß, das Verhängnis schreitet langwierig, endlos; es wird von keiner Vorsehung geleitet. Die Teile sind daher auch notwendige E p i s o d e n, nach S c h i l l e r s Ausdruck „selbständig". Daher wird auch der Schein des Z u f a l l s nicht abgewehrt in diesem weiten, schier unübersehbaren Verhängnis, in dieser unkontrollierbaren Verkettung der Begebenheiten.

Dieser Koloß der Begebenheiten in dieser atemlos fortschreitenden Erzählung entspricht der unübersehbaren r ä u m l i c h e n, schier unendlichen Weite, über die sie sich ausdehnt. Wie die Begebenheit keinen eigentlichen Mittelpunkt hat, sondern auf Schwerpunkte verteilt ist, so hat daher auch diese Erzählung selbst in ihrem epischen Cyklus keinen eigentlichen Abschluß.

Die Begebenheit und die Erzählung der Begebenheit in aller ihrer Naturmacht und ihrem Selbstgenügen ist daher auch die Grundlage dieser E i n f a l t u n d W a h r h a f t i g k e i t. Sie enthält keine Heterogeneität der mythischen Grundstoffe, wie eine solche das Christliche im N i b e l u n g e n l i e d e hervorbringt. Da entsteht dort entweder Roheit, sofern der Widerspruch klaffend wird vor der sittlichen Anschauung, oder Sentimentalität, wie in G u d r u n, oder beides zugleich, wie in S i e g f r i e d s T o d. Immer fehlt da die eindeutige Klarheit, die schlichte Erzählung der Begebenheit im Naturrecht einer Tatsache.

In der Odyssee besonders fehlt es doch gewiß nicht am Weltgericht, wie es an den Freiern vollzogen wird, aber hier offenbart sich der Humor so unzweifelhaft als ein entscheidendes Moment des Schönen, daß man schon dadurch veranlaßt werden sollte, über dem Naiven, das das Epos allgemein charakterisiert, den Humor als einen erzeugenden Faktor dieses Ursprungs der Schönheit in der Dichtung anzuerkennen.

Die Erzählung ist die Fortsetzung und Fortführung des Denkens in seiner ernsthaften Bedeutung, wie sie im Mythos einsetzt. So wird die Erzählung zur Erklärung. Die Gegenwart soll erklärt werden aus dem Dunkel der Vergangenheit. Das Epos wird dadurch nicht lehrhaft, sondern nur Fortsetzung der mythischen Exegese. Dieser Exegese handelt es sich nur um die Erzählung, die ihr eigenes Recht hat, wie die Begebenheit, die ihren Inhalt bildet, dieses Urrecht hat.

Erzählung und Begebenheit sind die einander entsprechenden, den Stilcharakter des Epos erzeugenden Momente. Die Begebenheit gibt dem Epos das Unpersönliche, das all diesem Heroentum mit allen seinen stereotypen Riesentaten anhaftet. Der Mensch ist ein Naturgewächs, und von der Natur seines Stammes und seiner Insel noch nicht abgelöst. Und dieser Starrheit, welche der Begebenheit eigen ist, schmiegt sich die Erzählung an. Auch sie ist unpersönlich. Diese Unparteilichkeit ist das Symptom der epischen Objektivität. Sie nimmt keinen Anstoß an den ewigen Wiederholungen derselben Begebenheit. Die Erzählung ist die Beschreibung einer Begebenheit, die die Bedeutung eines Naturvorgangs hat. Und wie man der Natur gegenüber unermüdliche Beobachtung und Gelassenheit behaupten muß, so darf im Epos keine Erregung den ruhigen Gang der Erzählung unterbrechen.

Diese Ruhe und beschauliche Gefaßtheit bewährt der Hexameter. Er ist nach Humboldt die Zeichnung, während der Reim schon Kolorit ist. So ist auch durch das Vorwalten der Zeichnung das Epos die bestimmteste Signatur der Antike.

7. Die moderne eposartige Dichtung.

Der modernen Dichtung ist aus diesem geschichtlichen Grunde das Epos versagt. Das Epos kann durch die Redaktion zu einer Kunstdichtung ausgefeilt werden, aber es erwächst aus dem Mythos. Und dieser Mythos kann auch nicht durch die geschichtliche Religion mit all ihrem mythischen Zubehör ersetzt werden. Dante expliziert nicht etwa den christlichen Geist in seinem mythischen Urleben, sondern vielmehr an ihm und gegen ihn das moderne Gewissen und den modernen Geist, und zwar in seiner aggressivsten Bezeugung, im Staate des neuen Weltalters. Er ist das moderne Gewissen, wie es Rückert ausdrückt: „In des Menschen Brust liegt der Welten Völle, liegt des Himmels Lust und die Qual der Hölle."

Schiller hat es erkannt, daß in modernen Zeiten das Idyll dem Epos entsprechen würde. Dieser Wandlung kommt Milton nahe. Aber auch er muß den Humor herbeiziehen, wenn er den Teufel malt. Und dieser Humor ist doch subjektiveren Blutes, als es der ist, den Solger in den Göttern Homers wittert.

Bojardo und Ariost wissen, daß das romantische Epos von geographischen Fernen eingerahmt sein muß; fern im Osten und fern im Westen ist sein Schauplatz. Aber diese mythische Analogie der Lokalität erfüllt noch nicht die Grundbedingungen des Mythos. Und auch die titanischen Helden mit ihren unglaublichsten Heldentaten, die sich auch endlos wiederholen, erbringen noch nicht das Zeugnis mythischer Echtheit. Auch hier verrät der Humor, daß ein subjektiver Dichter hinter dem Werke steht. Alle die Nachbildungen des romantischen Epos sind vielleicht die christlichsten Zeugnisse des neuen Weltalters, die Zeugnisse des christlichen Geistes gegen den Urtypus des mythischen Heidentums, den das Epos bildet.

Bojardo, wie Cervantes in seinem Riesenwerk des Don Quixote, wie Shakespeare in seinem Falstaff, wie endlich der Simplicissimus mit seinem wunderbaren Abschluß der deutschen Faustsage,

alle diese Zauberwerke der Phantasie sind doch nur Erzeugnisse des geschichtlichen Geistes, der in der Naturmacht der Dichtung lebt. Sie haben daher, so paradox es klingt, keinen eigenen poetischen Stilcharakter; nur für Cervantes wird davon eine Ausnahme noch zu erwägen sein.

Es gilt aber auch für D a n t e , daß er an der Papstkirche leistet, was die romantischen Epiker am Rittertum ausmachen. Sie lehren alle nur das Eine, wie eitel alle die Riesenkraft des Rittertums ist. Sie werden aber nicht lehrhaft, und nicht nur etwa deshalb, weil ihnen die Geschmacklosigkeit abgeht, dagegen die göttliche Kraft des Geistes darzustellen, sondern sie führen ihr geschichtsphilosophisches, dennoch aber poetisches Lehramt damit durch, daß sie der Riesenkraft des Rittertums entgegenstellen d i e R i e s e n k r a f t d e r P h a n t a s i e.

Und auch dies gilt nicht am letzten für D a n t e. Die Phantasie der Dichtkunst besiegt alle Phantastik der Glaubensherrschaft. Das ist der Humor, der sich in allen diesen Nachbildungen des Epos mit der Erhabenheit der poetischen Gestaltungskraft verbindet. Es ist nicht der Humor der Weltgeschichte, der hier durchbricht, sondern es ist die Urkraft der Kunst, welche hinter die Erhabenheit gleichsam sich versteckt. Und vielleicht besteht in diesem Versteckspiel des Humors die tiefste Analogie, welche das r o m a n t i s c h e Epos mit dem antiken mythischen Epos gemein hat.

Zweites Kapitel.

Die Lyrik.

1. Liebe und Leidenschaft.

Wie das Epos die Poesie einer zu einer nationalen Einheit hinstrebenden und reifenden Mehrheit von Volksstämmen ist, so ist die Lyrik zu allen Zeiten die Poesie des Individuums. Zwar ist die Sprache ursprünglich nur für eine Mehrheit gedacht, denn sie ist das Organ der Mitteilung, und dies gilt auch für die zweite innere Sprachform, welche die Dichtung bildet, ja es gilt mehr noch als für die Begriffssprache für die Gefühlssprache; aber das Ziel der Mitteilung steht gar nicht im Widerspruche mit der Einkehr in das Asyl des Individuums. Schon das Denken der Erkenntnis erfordert die innere Sammlung, die Abkehr von allen unmittelbaren Zwecken der Mitteilung, die Ausarbeitung des Gedankens in der eigenen Kraft, und somit die Ausbildung des Individuums auf Grund dieser Ökonomie des Geistes.

Die Gefühlssprache aber überhaupt ist ganz angewiesen auf das Abstimmen und Ausklingen im isolierten Gemüte. Wenn die Abstraktion, als solche, zulässig ist, daß die Ausgestaltung der seelischen Kraft das Absehen von der Mitteilung, als von einem äußerlichen Zwecke, erforderlich mache, so könnte diese Abstraktion besonders der Poesie überhaupt zu statten kommen. Denn mehr als jede andere Kulturform bedarf sie der Isolierung des Individuums, um es zu kräftigen, auszurüsten für die Autarkie, die es allen Sammelgeistern dieser Welt gegenüber als ihr Eigenrecht zu behaupten hat. Die Weihe der Poesie ist das Alleinsein, nicht als Verlassensein, sondern als Alleinstehen und Einstehen für das eigene Werk, das nicht lediglich ein Werk gemeinschaftlich metho-

discher Arbeit sein darf, sondern ein Werk des Genies sein muß. Das Genie ist zuerst Individuum.

So beruht die Eigenart des reinen Gefühls, das seine Gebilde in selbständiger Reinheit zu erzeugen hat, auf der Fiktion des erzeugenden Subjekts. Die Subjektivität wird in aller Kunst zum berechtigten Prinzip. Und was von der Kunst überhaupt gilt, das verschafft allen Künsten die Urkunst der Poesie. Sie besorgt, als die zweite innere Sprachform, die erste Aufgabe der Verinnerlichung. Die Poesie schafft sonach in erster Instanz das Zentrum des Innern, um welches das ganze Kunstproblem sich dreht. Die äußere Darstellung ist nur Material, nur Korrelat dieses Zentrums des Innern. Im logischen Denken gibt es noch kein Subjekt; erst das ästhetische Bewußtsein schafft diesen Mikrokosmos, zu dem der Kosmos des ganzen Milieus des dichterischen Apparates und Materials zusammenschmilzt.

Dieses I c h der Poesie fordert daher aber auch überall mehr ein D u als ein Er oder Es. Zwar wendet sich alle Kunst, weil sie aus der Liebe zur Natur des Menschen entspringt, zugleich an ein Du, aber dieses Du kann sich doch überall sonst in der Kunst in einem Er diskret machen. In der Poesie dagegen, in dieser allgemeinen Gefühlssprache der Kunst, liegt in dem Ich das Postulat eines Du. Die Isolierung des Ich weitet sich zu der Dualität. Das Ich wird zum Doppelich. Die Gefühlssprache ist die Sprache des Eros. Und die Liebe fordert die Konfrontation mit dem Du; sie verträgt nicht dessen Zurückstellung als eines Er. So entsteht ein prägnanter Zusammenhang zwischen der Liebe und der Poesie. Und diesen unmittelbaren Zusammenhang stellt die L y r i k dar.

Die Lyrik ist nicht eingeschränkt auf dieses Verhältnis der Liebe eines Individuums zu einem andern. Die Subjektivität der Poesie kann auch auf die Welt, auf die N a t u r sich erstrecken. Es ist daher ein Vorurteil, daß der Lyrik die Gedankenpoesie widerstrebe. Man wird dabei nicht nur ungerecht gegen S c h i l l e r, sondern man wird so auch der Tiefe G o e t h e s nicht gerecht, der seine lyrische Liebe mit der vollen Gedankenkraft des Naturproblems, sogar des kosmo-

gonischen Problems der Weltentstehung in die tiefinnerlichste Verbindung gezogen hat. Und diese Verbindung von Kosmos und Eros ist schon in der Antike lebendig.

Trotz alledem aber kann es nicht bezweifelt werden, daß das Ich in seiner Dualität den Angelpunkt der Lyrik bildet. Die gesamte Natur wird an dieses Herz der Menschenliebe gehängt. Und mit dem Objekt der Natur wird auch die gesamte Erkenntnis auf diesen einen Inhalt der Mitteilung zusammengezogen. Die beiden Menschen allein, welche die Dualität dieses Ich zur Vereinigung bringt, sind die Träger der Mitteilung. Auch die Mitteilung bezeugt die Einheit der Dualität. In ihr erschöpft sich der Zweck der Mitteilung. Denn die Mitteilung geschieht nicht in der Begriffssprache, sondern in der Gefühlssprache. Nur die Liebenden sprechen in der Sprache des Gefühls; nur sie bilden ein wahrhaftes Ich, ein Ich im Du, ein Du im Ich. Der Eros macht diese Einheit zum allgemeinen Prinzip des reinen Gefühls, aber wie die Poesie das Grundwerkzeug dieses Eros bildet, so kommt die Liebe der Poesie zu ihrer Prägnanz als Geschlechtsliebe. Und die Lyrik ist es, welche diese Prägnanz der poetischen Liebe zur Ausführung bringt.

Die Lyrik ist eminenter Weise die Poesie der Liebe, die Poesie der Einheit des Ich, als Dualität, des Subjekts, als der Gefühlsvereinigung von Ich und Du. Daher bleibt die Liebe hier nicht etwa der Tugendaffekt des reinen Willens, sondern er gerät in die Gefahr, in L e i d e n s c h a f t umzuschlagen. Das wäre aber eine Entgleisung aus der Methodik der Reinheit, eine ästhetische Entartung. Wie aber, sollte die Geschlechtsliebe, als Leidenschaft, untergehen, oder sollte die Lyrik der Aufgabe entrückt werden, als Leidenschaft die Geschlechtsliebe zu besingen? So utopisch die erste Konsequenz wäre, so selbstverständlich ist trotz ihrer Paradoxie die zweite.

Psychologisch freilich bleibt das Recht der Geschlechtsliebe, als Leidenschaft, durchaus unangetastet. Die Poesie dagegen ist kein Narrenhaus für Paroxismen der Leidenschaft, so wenig als ein Salon für sozial gezähmte Zuneigungen. Die Poesie hat für ihre eigene Reinheit zwei Vorbedingungen

der Reinheit zu ihrer Voraussetzung. Die Raserei der Liebe ist auch Leidenschaft, aber dieser Grad derselben wird dennoch ziemlich allgemein der Lyrik nicht anempfohlen. Einer gewissen Methodik befleissigt sich somit selbst die modernste Ungebundenheit. Es ist eben Illusion und Unbedachtheit, daß man die Naturkraft der Geschlechtsliebe nur als rohe Leidenschaft sich denken mag, daß die Gesundheit und die Urwüchsigkeit der Liebe nicht in einer innerlichen Verbindung mit der Disziplin des sittlichen Willens sollte gedacht werden können. Und wenn sonach die Liebe, als Leidenschaft, schon ethisch ihre vermeintliche Evidenz nicht zu behaupten vermag, wenn die Allgewalt der Liebe keineswegs schlechthin im Widerspruch steht zu der Reinheit des sittlichen Willens, wenngleich sie freilich nicht immer mit den empirischen Kollisionen desselben in Einklang gebracht werden kann, so gilt die Identität von Liebe und Leidenschaft erst recht nicht für die Lyrik.

Man verkennt den Naturcharakter der Liebe schon dadurch, daß man ihn gleichsetzt, oder auch nur in Vergleichung setzt mit den Mächten der soziålen Struktur. Man meint, nur diejenige Liebe habe das Gepräge der Naturkraft, die keinen Konflikt sozialer Art als berechtigt anerkennt, die daher auch gegen den sittlichen Anspruch der sozialen Kollision Widerstand zu leisten vermag. In der Kraft dieses Widerstands erprobe sich die Naturkraft der Liebe, und in dieser Naturkraft erweise die Liebe sich als Leidenschaft. Es ist mithin der Widerspruch gegen die Sittlichkeit, sofern sie in den sozialen Kollisionen sich festlegt, auf den das Recht der Leidenschaft gegründet wird. Da es nun aber eigentlich nichts als Kollisionen im ganzen sittlichen Menschenleben gibt, so ergäbe sich aus dieser Auffassung die Konsequenz, daß es keine Liebe im Einklang mit der Sittlichkeit geben könne. Denn die Kollisionen hätten jetzt nur die Bedeutung von Angriffspunkten für die Alleinherrschaft der Liebe, als Leidenschaft, und für deren Sieg über alle naturunwahre Sittlichkeit. Diese Konsequenz widerstrebt unsrer Disposition. Denn die Reinheit des Gefühls hat zu einer ihrer Voraussetzungen die Reinheit des Willens. Und die Ab-

surdität dieser Konsequenz läßt sich an dem literarischen Faktum der Poesie nachweisen.

Wenn wir freilich dieses literarische Faktum in seiner stupiden Buchstäblichkeit annehmen müßten, wenn wir nicht mit einem ästhetischen Kriterium der erotischen Poesie gegenüber treten dürften, dann freilich gäbe es keinen Unterschied zwischen der klassischen Lyrik und der dekadenten. Wir orientieren uns jedoch für die Durchführung der Reinheit an den Werken des Genies, von denen wir die Methode der Reinheit zu erlesen haben. Es gibt das Faktum einer solchen reinen Lyrik; und vielleicht bildet sie den tiefsten Schatz und das höchste Zeugnis für die Eigenart der deutschen Dichtung.

Die Leidenschaft ist ein Terminus, der am meisten vielleicht das Urmethodische der psychologischen Klassifikation bloßstellt, die Leidenschaft noch mehr als der Affekt, der mit ihr so oft verwechselt wurde. Auch Leidenschaft braucht nicht einen Widerspruch zum reinen Willen zu bilden; der Widerspruch in ihr liegt nur an dem Widerspruch zur Sittlichkeit. Die Naturkraft an sich entwertet die Leidenschaft nicht, so wenig als den Affekt. Die Lyrik hat die Leidenschaft der Liebe in einer Leidenschaft erfaßt, welcher der Widerspruch zur Sittlichkeit durchaus fremd ist. Diese Leidenschaft ist die Sehnsucht. Sie ist die Liebe, als Leidenschaft. Nicht die Liebe der Umarmung ist die Leidenschaft der Lyrik; die Venezianischen Epigramme sind nicht das Musterbeispiel Goethischer Lyrik. Die Liebe der Sehnsucht ist die Leidenschaft der Goetheschen Lyrik.

2. Die Sehnsucht.

Die Sehnsucht ist zunächst ein Expansivgefühl des Ich; sie dehnt das Ich über die Grenzen hinaus, in denen es sich zu regen und zu fühlen hat. Aber die Depression stellt sich alsbald ein, oder vielmehr, sie bildet schon einen mitwirkenden Faktor. Vereinsamung ist der Inhalt dieser Depression, und von ihr aus erst erwächst die Kraft des Hinausstrebens über diese Verengung, Verschrumpfung gleichsam, der das Gemüt anheimgefallen.

Nur wer die Sehnsucht kennt, — ach der mich liebt und kennt. Dies sind die beiden Angelpunkte der Kenntnis: die Sehnsucht, und der mich kennt. Das Ich wird in diese Korrelation eingespannt. Er tritt daher beinahe ganz zurück hinter den, der mich kennt, und hinter die Sehnsucht. Nur wer die Sehnsucht kennt, kennt mich. Nur die Sehnsucht, nur dieses Leiden füllt das Ich aus. In dieses Leiden der Sehnsucht nach dem, der mich kennt, löst sich das Ich auf. Nur wer die Sehnsucht kennt, nur der weiß, was ich leide, nur der weiß, was ich bin. Das ist die Liebe, als die Leidenschaft der Liebe.

Diesen ästhetischen Gegensatz bildet die Sehnsucht zu ihrer Erfüllung in der Umarmung. Ob die Umarmung ebenso klar zum Vorwurf der Lyrik werden kann, das braucht uns jetzt nicht zu irritieren. Jedenfalls ist dies sicher, daß die Umarmung nicht in gleicher Natürlichkeit und Reinheit dichten kann, wie die Sehnsucht. Die Urkraft der Lyrik liegt daher in der Sehnsucht. Sie ist der lyrische Ausdruck der Dualität, die wir als die eigenartige Verinnerlichung erkannt haben, durch welche die Poesie und in ihr die Lyrik zur Ursprache aller Kunst wird.

So ist die Sehnsucht die innerlichste Verinnerlichung, durch die Idealisierung des Selbst schlechthin. Freilich kann die Idealisierung die ganze Vielseitigkeit und Zweideutigkeit, die nun einmal mit dem Ich verknüpft ist, nicht austilgen; so drängt sich die ganze Sophistik der Subjektivität unaufhaltsam hinzu. So wird der Monolog der Sehnsucht zum Dialog, und zu einem Duell der Liebenden, oder auch des einen Partners in den verschiedenen Stadien seiner Liebe, oder unter der verschiedenartigen Mitwirkung von anderen Affekten.

3. Das Volkslied.

So entsteht die Lyrik im Volkslied, das man wohl für den treuesten, gleichsam epischen Ausdruck der Liebe zu halten pflegt. Indessen bedarf diese Meinung der Berichtigung, und in dieser läßt sich wieder die Eigenart der systematischen Ästhetik, der Literaturgeschichte gegenüber, erkennen.

Dem Volksliede hängt eine Unklarheit und Zweideutigkeit, ein Mangel an Reinheit an, wie wir sie, dem Problem der Liebe gegenüber auch im Epos gefunden haben. Es fehlt eben hier, wie dort, an der Verantwortlichkeit eines eigentlichen, namhaften Urhebers. Das Volkslied läßt sich in seiner Aussprache gehen, in der Lust, wie im Schmerze, in der Laune und dem Mutwillen ebenso, wie in der Schwermut und Verzagtheit. Es gibt sich wie eine Interjektion, wie eine Sprachgebärde, nicht als einen Verband im höhern Sinne von Satzbegriffen und ihnen anhängenden Gefühlen. Daher spricht in ihm die Leidenschaft, als ein Naturlaut, aber auch mit der ganzen Sorglosigkeit und Ungewissenhaftigkeit desselben.

So rührend in ihm die Treue besungen wird, so unbekümmert kommt auch die Untreue zu Worte. So kommt ein Zug der Ironie in diese anscheinende Naivität hinein, der ein bedenkliches Surrogat des Humors wird. Das Band der Sehnsucht wird damit zerrissen und verspottet. Untreue sollte im Liebeslied nur ein Moment des Schmerzes und der Trauer bilden. Im Volkslied dagegen finden sich Beispiele, in denen nicht nur der Jüngling froher Zuversicht auf einen Wechsel der Liebe ist, sondern auch das Mädchen dem Scheidenden wünscht: möge es dir anderwärts gut gehen. Das ist nicht mehr die mythische Urkraft der Dualität des liebenden Ich; darin spricht sich schon der Ernst einer Welterfahrung aus, die aber noch nicht zur Reinheit des poetischen Gefühls wieder ausgereift und abgeklärt ist.

Auch der Selbstmord, der häufige Schluß des Volksliedes, darf darüber nicht hinwegtäuschen. Dieser freiwillige Tod ist nicht die der Reinheit des Gefühls gemäße Abklärung des Todesschmerzes und der Todesfurcht; er ist auch nicht der Beweis für die Übermacht der Sehnsucht im Sinne der Reinheit des Gefühls. Er ist nur ein übrigens meistens nur pathologischer Ausdruck des Instinkts, der die jeweilige Einheit des Bewußtseins zertrümmert. Der Tod ist das Ende vom Liede, aber nicht der reine Abschluß des lyrischen Liedes. Er schießt über das Ziel hinaus, insofern dadurch die Liebe auf dasselbe Niveau gebracht wird mit anderen unerträglichen

Leiden, mit körperlichen, wie auch mit moralischen; das Spezifische des Liebesleides wird dadurch aufgehoben, wenngleich die tägliche Erfahrung dieses Ende bestätigt; sie vermag nicht den ästhetischen Charakter zu bestätigen. Und das Volkslied erlangt nicht etwa dadurch einen mythischen Charakter, daß es durch die tägliche Erfahrung illustriert wird.

Daher kann das Volkslied nicht als der ästhetische Typus des lyrischen Liebesliedes anerkannt werden. Und wenn die Romantik dem Volksliede in der Lyrik nacheifert, so belegt sie durch die eigenen Schöpfungen häufig genug diesen zweideutigen Charakter des Volksliedes. Eigentümlich möchte der Romantik noch sein das aller Verschämtheit bare Pochen auf den Naturtrieb, und das Schwelgen in der Naturkraft, wie besonders auch die Freude an der Bewältigung, die zum Beweggrunde des ganzen Verlangens nach Liebe zu werden droht. In diesem Kraftgefühl der Leidenschaft und der Bezwingung des Weibes ist die Sehnsucht untergegangen, oder sie wird nur als eine rhetorische Metapher festgehalten. Und der Charakter dieser Rhetorik kann auch dadurch nicht gebessert werden, daß der Liebende krank wird, und dem Tode nahekommt. Das ist die Krankengeschichte der Erfahrung, nicht aber die poetische Entwicklung der Liebessehnsucht.

Vom Drama aus kann man vielleicht schon diesen Fehler der Romantik am deutlichsten erkennen. Wie hoch steht in der Sicherheit des reinen Gefühls der Widerspänstigen Zähmung über dem Käthchen von Heilbronn. Angenommen selbst, daß auch hier im Ritter von Anfang an der Keim der Liebe rege wird: wie gewalttätig und roh, wie beinah pervers wird hier diese latente Macht der Liebe geschildert, wie ungelenk ebenso in der Unterwürfigkeit und in der Demut. Wie unzweideutig überzeugend dagegen bei Shakespeare; unzweideutig ebenso bei dieser Käthe, wie bei dem Manne. Da wehrt sich die Liebe gegen ihre eigene Kraft in dem schwachen Weibe, bis es zur Einsicht kommt, worin ihre wahre Stärke liegt. Die Gewalt aber, die hier der Mann ausprobt, ist eben nur das Erweckungsmittel

dieser reinen Kraft der Liebe, nicht etwa aber ein Schwelgen in der Übermacht des Naturtriebs der Leidenschaft.

Die Romantik wird selbst da, wo sie, wie bei Kleist, in der schöpferischen Kraft die klassische Vollendung anstreben könnte, von ihrem Grundgebrechen nicht ganz entlastet, welches in dem Wahne besteht, daß die Kunst, als eine Naturkraft, ebenbürtig neben der Sittlichkeit, und durchaus unabhängig von ihr dastehe und zu schaffen habe. Die Romantik hat am besten Mephisto gezeichnet als übersinnliche Sinnlichkeit. Und von allen Widersprüchen dieser Welt ist dieser der gefährlichste für die Kunst, für die es keine schlimmere Gefahr gibt, als die Zweideutigkeit; sie ist der Widerpart der Reinheit.

4. Goethes und Schillers Lyrik.

Die Lyrik in ihrer Vollendung ist die Schöpfung Goethes. Vielleicht hat Goethe durch keine seiner Taten den Genius der deutschen Kunst zu so prägnanter Vollendung gebracht, wie durch seine Lyrik. Da das Problem der Liebe das zentrale Problem aller Kunst und der Poesie insbesondere ist, so hat er durch sein Liebeslied das Herz der Kunst und der Poesie nicht nur erneuert und verjüngt, sondern ihm erst die Wahrhaftigkeit des echten Lebens gegeben.

Und er gerade hat an das Volkslied angeknüpft, aber er hat ihm eine neue Einheit verliehen, ein neues Ziel gesteckt. So sehr er die naturalistischen Symptome des Schmerzes und des Leidens herbeizieht, so verschmäht er doch im Liede, wie auch im spätern Romane, den Selbstmord. Das Liebeslied endet immer mit dem Weh, dem die Tränen, als natürliche Zeugen, beigegeben werden. „Dem Schäfer ist gar so weh". „Wie weh, wie wehe ist mir's im Busen hier". Er schrickt nicht zurück vor der naturalistischen Beschreibung: „Es schwindelt mir"; er nimmt auch vom Psalm das Bild auf: „Es brennt mein Eingeweide". Aber es bleibt immer bei dem Weh der Sehnsucht und „da bleibt kein Rat, als grenzenlose Tränen".

Dieses Weh der Sehnsucht, dieses Weh der Liebe, das ist der Höhepunkt der Liebe; das ist und bleibt der Höhepunkt im Begriffe des Menschen aus dem ästhetischen Gesichtspunkte. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da". Nicht das Leid überhaupt, das Leiden in den Schmerzen des Leibes und der Seele, selbst in ihren sittlichen Kämpfen und Irrungen, nicht dieses allgemeine Leid ist das Erbteil des Menschen, als des Menschen der reinen Liebe. Die Natur des Menschen, in ihrer Einheit von Seele und Leib, erklimmt ihren Gipfel in der Kunst, in der Ursprache der Kunst insbesondere, in der Lyrik des Liebeslieds.

Daher erringt dieses Leid seine Erlösung in der reinen Kunst und in deren Wurzel, in der Lyrik. D i e s e E r - l ö s u n g i s t d a s L i e d s e l b s t k r a f t d e r R e i n - h e i t, d i e i n i h m w a l t e t. „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt": die Lyrik gibt dem Menschen die Kraft der erlösenden Sprache, „zu sagen, was ich leide." Die Reinheit würde preisgegeben, wenn das Lied jenseit seiner selbst den Abschluß des Leides setzen würde, wenn es nicht in dem Weh, in der Unendlichkeit, in der Ewigkeit der Sprache dieses Wehs allein die Erlösung von dem Menschenleide klarstellte. Das darf nicht in einem mystischen Dunkel bleiben. Das reine Gefühl der Kunst kann nur innerhalb der eigenen Grenzen seine Befriedigung suchen. Ein endliches Ende widerspricht der Reinheit. D i e L i e b e i s t e w i g. Daher ist auch das Weh unendlich. Jedes andere Ende ist barbarisch, jeder andere Abschluß ist unrein.

Es ist gewiß charakteristisch für S c h i l l e r, daß ihm das Liebeslied nicht zur höchsten Reife gedieh, weil er das Leiden nur dramatisch ausdachte: daß er dagegen die F r e u d e, a l s L i e b e, zu hoher Vollendung gebracht hat. D i e F r e u d e i s t d e r E r o s d e r M e n s c h e n l i e b e, und so der Kunst überhaupt, aber nicht der eigene Genius der Lyrik. Dennoch ist durch die universelle, gleichsam urmythische Kraft, mit der Schiller im Lied an die Freude die Urmacht der Liebe humanitär bestätigt hat, ein wichtiger Faktor auch in der lyrischen Liebe, für das Liebeslied selbst von Unklarheit befreit worden. Diese Befreiung hat Schiller

durch die Fortführung des Eros zur religiösen Liebe, zur Menschenliebe vollführt. „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen".

Die Religion nivelliert das Individuelle der Menschen. Jeder Mensch soll Nächster sein. „Seid umschlungen, Millionen". Wenngleich in anderm Sinne, hat dennoch mit diesem nicht individuellen Charakter der religiösen Menschenliebe auch das Volkslied eine gewisse Unpersönlichkeit gemeinsam. Es ist hier das Liebesverlangen überhaupt, welches das eigentliche Sujet bildet. Diese Sehnsucht nach der blauen Blume ist nicht die persönliche Dualität, sondern eine Unruhe, in der das Selbstgefühl noch gar nicht gewonnen ist, sondern erst angestrebt wird. Auch hierin verrät sich eine Unlauterkeit, weil ein Naturalismus, in der Romantik, und auch schon im Volksliede. Denn nur das Du, die bestimmte Person kann dem Ich zur Reinheit des Gefühls verhelfen; nicht aber darf der Naturtrieb der Liebe in dem Naturtriebe selbst seine Legitimation suchen, geschweige besingen. Daher ist die Unpersönlichkeit ein verräterisches Symptom der natürlichen Lüsternheit. Und sie wird auch zu einem Mittel der hohlen Kunstschwärmerei. So erklärt es sich vielleicht auch, daß gerade jetzt, im Zeitalter des Rassendünkels und des unwahrhaftigen Nationalismus dieser deutsche Lobgesang der Gottes- und der Menschenliebe der gesuchteste musikalische Leckerbissen geworden ist.

5. Minnesang und Marienlied.

Diese Zweideutigkeit haftet auch den beiden Typen an, welche im Mittelalter, man darf wohl sagen, das Volkslied auf ihre Weise ausgestaltet haben, dem ritterlichen Minnelied, wie dem Marienlied. Daß diesen beiden Formen des Liebesliedes Zweideutigkeit einwohnt, steht außer Frage.

Vom Minnelied wird sogar darüber gestritten, ob es nicht lediglich ein Liebeswahn sei. Die Rittersfrau, in den engen Schranken ihres Burgschlosses, sollte wenigstens die Illusion einer persönlichen Freiheit genießen, die das Vorrecht des Ritters für sein ritterliches Leben in Wirklichkeit war. Wehe dem Sänger aber, wenn die Gefühle, deren Fiktion, wie deren

Erwiderung er in seinem Spielberuf darstellt, von der Rittersfrau verwirklicht, den Sänger beglückt hätten. So wird nach dieser ziemlich allgemein herrschenden Auffassung des ritterlichen Minnegesangs, man darf wohl sagen, ein frivoles Spiel mit der Liebe getrieben; eine ästhetische Frivolität, die weder durch die soziale Enge der mittelalterlichen Dame, noch durch die soziale Niedrigkeit des Dichterberufes hinreichend erklärt werden kann. Diesem ästhetischen Tiefstand muß eine sittliche Unwahrhaftigkeit zu Grunde liegen. Wenn irgend wo, so wird es hier zum Erschrecken deutlich, daß nur auf der sittlichen Vorbedingung, und nur auf ihrer Reinheit, die Reinheit des ästhetischen Gefühls sich aufrichten kann.

Damit aber kommen wir auch auf die Zweideutigkeit, welche dem Marienliede anhaftet. Sie wird schon dadurch hervorgehoben, daß es eine Streitfrage ist, welcher von beiden Liederzyklen den Vorgang, welcher das Nachspiel bildet. Eine innerliche sittliche Differenz kann danach zwischen beiden nicht angenommen werden. Die ästhetische Zweideutigkeit des Marienliedes beruht auf der sittlichen Zweideutigkeit der Mystik. Nicht daß ihr sittlicher Wert überhaupt in Abrede gestellt werden sollte; das wäre ein großes Unrecht, und ein um so tieferes Mißverständnis, als dadurch auch der intellektuelle Wert verkannt würde, den man nicht tief genug aus der Mystik noch immer zu ermitteln hat. Dennoch aber darf es nicht umgangen werden, daß aller Mystik eine sittliche Zweideutigkeit unvermeidlich ist. Das gilt schon von dem Verlangen nach der Vereinigung mit Gott. „Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest." Wie kann der Mensch glauben, sich dadurch demütigen und entselbsten zu wollen, daß er zur Auflösung in die Gottheit, zur Vereinigung mit der Gottheit sich aufschwellt?

Und wenn diese Zweideutigkeit schon der Einheit und Einzigkeit Gottes gegenüber unvermeidlich ist, um wieviel gleißnerischer muß sie gegenüber Christus und gar gegenüber der Maria werden. Man muß es an den Verlobungsbildern mit dem Jesuskinde empfinden, wie anstößig diese Antizipation der heiligen Katharina von Siena für den Typus der Heiligen

ist. Diese sexuelle Beimischung, diese versteckte religiöse Legitimierung des Grundtriebes im Blute des Menschen hat zu allen Zeiten die Poesie vom Seelenbräutigam Christus schlüpfrig gemacht. Sie ist nur verständlich aus dem mittelalterlichen Grundgedanken, daß die concupiscentia das Grundlaster des Menschen, die eigentliche Erbsünde sei. Um so gefährlicher mußte daher der Ausweg werden, als Erlösung von dieser Erbsünde der Liebe, die Liebe zu Christus mit den Farben auszustatten, welche der sinnlichen Liebe entnommen sind; welche mit ihr spielen, da der Ernst mit ihr sündhaft sei.

Und während diese Zweideutigkeit in der Liebe zu Christus noch immer durch das Bild des göttlichen Bräutigams eingeschränkt wurde, so tritt Maria gänzlich im Charakter der gnadenreichen Huldin auf. Wenn das Bild der gefeierten Rittersfrau unwahr und schwülstig wurde, sofern der Affekt der Liebe nicht wirklich lebendig war, sondern nur eine technische Schulübung und höfische Spielleistung, so wurde die Stufe der Poesie dabei gar nicht erreicht; die der Rhetorik nicht überstiegen. Solchen harmlosen Charakter haben wohl auch viele Marienlieder, die das allgemeine Hinausstreben der Sinnlichkeit über ihre eigene Natur zu der göttlichen Gnade, die gleichsam nur grammatisch als weiblichen Geschlechts gedacht wurde, aussprechen.

Bedenkt man hingegen einmal, wie sehr der spezifische Charakter des mittelalterlichen Sündenbewußtseins den Schwerpunkt immer in der Geschlechtsliebe fühlte, und ferner, wie die Sittenlosigkeit des Rittertums, auf seine soziale Ungebundenheit gestützt, die niederen Stände gegen die Sinnenlust vogelfrei machte, so erkennt man leicht den innern Zusammenhang, in dem der Marienkultus mit dem Minnegesang im 13. Jahrhundert entstand.

Es braucht keineswegs dieser Zusammenhang so verstanden zu werden, als ob die Lüsternheit des einen auf die Schlüpfrigkeit der Marienlieder übergegangen wäre. Es ist vielleicht nicht unglaubhaft, daß das religiöse Gemüt von dieser höfischen Lüsternheit, gegen die es sonst kein Schutzmittel gab, bei der einzigen idealen Macht, welche damals die Kirche war,

Zuflucht suchte, so daß auf diesem Wege die Überleitung als eine Ableitung verständlich wird. Indessen wenn auch hier unerörtert bleiben soll, ob dem religiösen Gedanken und dem religiösen Gefühle durch dieses sexuelle Kolorit nicht eine unheilbare Schädigung für den Gedanken und für das Gefühl zugefügt worden ist, so haben wir uns darüber klar zu werden, daß das Lied, das lyrische Liebeslied in dieser religiösen Mischform nicht gedeihen konnte: in keinem Sinne konnte es so zur Reinheit gelangen. Klarheit der Motive ist die erste methodische Vorbedingung. Sie ist nirgends so unerläßlich, wie auf diesem Boden, auf dem Himmel und Hölle für das Menschenherz zusammenfließen.

6. Die Liebe im Alten Testament.

Nicht die Verbindung der Liebe mit der Religion überhaupt ist der Grundfehler. Die Poesie kann die sittliche Vorbedingung so lange der Religion entnehmen, wie sie im Anfange dem Mythos sie entnahm, als ethische Einsicht noch nicht die Reife der Poesie befördert hat. Hat doch die Religion auch ihrerseits die Universalität des Eros in der Gottesliebe und der Menschenliebe in sich aufgenommen. Es muß hier eine Eigenart in der Bibel des alten Bundes hervorgehoben werden.

Die Propheten haben ebenso nachdrücklich die Liebe, wie die Gerechtigkeit Gottes, zur Erkenntnis gebracht. Und die Liebe ist ihnen nicht allein als die milde, nachsichtige, vergebende Eigenschaft Gottes, durch welche sie, gleichwertig und gleichartig mit der Gerechtigkeit, das Wesen Gottes bestimmt, sondern sie wird ihnen auch zum Gleichnis für das Verhältnis Gottes zu Israel und dadurch zur messianischen Menschheit. Nicht allein wie ein Vater seinen Sohn liebt, nicht allein wie eine Mutter ihren Sohn tröstet, liebt Gott sein Volk und seine Menschheit, sondern auch wie der Bräutigam die Braut, wie der Gatte die Geliebte seiner Jugend. Ja auch den Scheidebrief gibt er Israel bei seiner Verwerfung. Es gibt kein Verhältnis der menschlichen, der sittlichen Liebesverfassung unter den Menschen, unter dem die

Propheten nicht den liebenden Gott besingen. „Ist mir denn ein teurer Sohn Ephraim und ein Schoßkind“? „Ich gedenke dir die Liebe deiner Jugend, die Liebe deiner Brautschaft, da du mir nachzogest in die Wüste“. So läßt Jeremia seinen Gott an Israel für seine Liebe zu ihm danken. Wie Gott in allen menschlichen Formen der Liebe liebt, so auch liebt der Mensch seinen Gott.

Es besteht auch hierin ein innerlicher Zusammenhang zwischen den Propheten und den Psalmen. Das Gebet dokumentiert diese Einheitlichkeit. Wir haben die Sehnsucht als den charakteristischen Affekt der reinen Liebe erkannt: in den Psalmen ist sie der Grundaffekt. „Meine Seele sehnt sich nach Gott“. In der ganzen Stufenleiter, der Himmelsleiter dieses Gefühls, wird die Sehnsucht beschrieben, von dem Aufschwung mit dem Flügelschlag einer Taube und der Erweckung der Morgenröte bis zum Brennen der Eingeweide und dem Benetzen der Lagerstätte mit den Tränen. Es gibt sicherlich keinen natürlich sinnlichen, keinen impulsiv heftigsten Ausdruck des Seelenschmerzes der Sehnsucht, den die Psalmen nicht anschlagen, indem sie die Seele Gott suchen lassen, und diesen Gott als den Schutz und die Zuflucht der Armen, derer, die gebeugten Herzens sind, dei Demütigen, der Redlichen suchen. Dennoch fehlt jede leiseste Spur einer erotischen Anwandlung in dieser ganzen großen Dichtung der Liebe.

Es bedarf keiner Auseinandersetzung darüber, welcher psychologische Grund hierbei obwaltet. Die Eindeutigkeit des jüdischen Monotheismus hat diese ästhetische Konsequenz. „Nicht ein Mann ist Gott“. Wenn Gott als ein Vater gedacht wird, so ist dies durchaus nur ein Gleichnis, aber kein mythologischer Ursinn haftet ihm mehr an; nur Poesie ist Urheberin dieses Gedankens. Und wie Gott nur im poetischen Gleichnis liebt, so auch nur ist die Liebe des Menschen zu Gott nichts als Gleichnis, ohne jeglichen mythologischen Untergrund, in den sich sexuelle Mythologie wieder einschleichen könnte. Gott ist der Inbegriff der Sittlichkeit, der Hort der Gerechtigkeit, und der Fels der Vollkommenheit. Ihn lieben, heißt das Gute

lieben. Schon der Prophet Micha hatte die Züchtigkeit des Wandels vor Gott neben der Rechtspflege und der Wohltätigkeit gefordert. In dieser Bestimmtheit fordert der Psalm neben der Reinheit der Hände die Lauterkeit des Herzens, und er verabscheut die Buhlerei. „Bei den Buhlern dein Teil", das ist etwa gleich mit dem, was anderwärts die Verdammnis in die Hölle bedeutet.

Die Liebe zu Gott ist hier keine Nacheiferung anderer Art als in den Wegen der Sittlichkeit. Die „Nähe Gottes" bedeutet nicht ein mystisches Versenken, in dem Mensch und Gott zur Indifferenz kämen, sondern nur die Befestigung in der Frömmigkeit, das „Sitzen im Hause Gottes", in den Vorhöfen seines Tempels in der Länge der Tage. Diese Liebe zu Gott ist klar, daher konnte sie immer keusch bleiben. Kein sündiger Trieb konnte sich unter ihren Falten verstecken.

Dabei wird Alles ausgesprochen, was das Herz und was den Geist bedrückt in diesem Verlangen nach Gott. Kein Zweifel an der göttlichen, an der gerechten Weltordnung wird verschwiegen. Dennoch bleibt unerschüttert die Zuversicht, welche Gott dem ihn suchenden Gemüte bedeutet. Daher kann dieses Verlangen der Liebe ohne Gefahr zur Sehnsucht werden. Nicht die Sehnsucht der Liebenden ist daher das herrschende Gleichnis, sondern die Unschuld der Tierwelt tritt in mythischer Urkraft hervor. „Wie der Hirsch sich sehnt nach Wasserbächen, so sehnt sich meine Seele nach dir, Gott" Die Sehnsucht ist hier das Schmachten des Durstes, und das Wasser ist, ebenso wie das Brot, die Nahrung der Lehre und der Frömmigkeit. Das Element des Wassers in seiner Klarheit und das Gemeingefühl des Durstes, sie verbinden sich mit dem zarten Tier des Waldes.

Und in dieser Naturpoesie verwandelt sich nun auch, verschwistert sich die Sehnsucht mit dem Hoffen. Die Sehnsucht auf Gott verliert sich niemals in Verzweiflung; sie erfüllt sich in der Hoffnung. Die Hoffnung ist die Realität in der Sehnsucht der Liebe; sie befleckt die Keuschheit nicht.

Bekanntlich hat das Hohe Lied die Auslegung der Kirche viel beschäftigt, und man könnte meinen, daß die unverblümte Erotik in diesem Lied der Lieder die eigentliche

Quelle des schlüpfrigen Liebesliedes wäre. Freilich ist die Zweischneidigkeit der Liebe vielleicht nirgend in so harter Schärfe gezückt worden, wie in ihm. „Hart, wie der Tod, ist die Liebe, gewaltig, wie die Unterwelt, die Eifersucht. Mächtige Wasser löschen nicht die Liebe, die Flamme Gottes.“ Dennoch ist ein Kontrast unverkennbar, der durch dieses Gedicht mit seinem zweifelhaften Stilcharakter hindurchgeht.

Einerseits ein Hirtengedicht, ein Zwiegespräch des Hirten mit seiner Geliebten, in aller Inbrunst der Liebe, mit allem plastischen Schmuck der Naturschönheit, in der Landschaft, wie im Antlitz und im Körper der Geliebten. Auch in der plastischen Beschreibung der Nacktheit werden die Grenzen der Keuschheit nicht verletzt. Aber der Hirtenszene wird andererseits das Zelt des Königs Salomo entgegengestellt. Und damit allein wird diesem Kontrast eine Kraft gegeben, die, wie ein Sturmwind, diese friedliche Stimmung durchfegt, und alle Spur einer Unkeuschheit hinwegtilgt.

Es ist gleichgültig für unsere Betrachtung, ob die historische Deutung, welche Graetz dem Hohen Liede gegeben hat, stichhaltig ist, oder nicht; jedenfalls ist dadurch der Kontrast zwischen dem Luxus des königlichen Lagers und der Hütte im Gurkenfeld lehrreich hervorgehoben. Welcher Abstand von dem Prachtbett jener Salomonischen Lagerstätte, welche von sechzig Helden umstanden ist, von dem Zedernholz ihres Gezimmers und von allen ihren Balsamdüften gegen das Zelt des Hirten und gegen die Hütte der Geliebten.

Wenn es nicht richtig sein sollte, daß in der Polemik gegen den dynastischen Überschwang im nationalen Patriotismus das Gedicht entstanden sei, so bleibt es charakteristisch für dieses große Werk der Liebesdichtung, daß in einem solchen unverkennbaren Kontraste sittlich politischen Charakters dieses zarteste, dieses innigste, dieses feurigste Liebeslied lebt und atmet. Die Liebe, wie die Propheten sie schildern, die Liebe Gottes, wie die Liebe zu Gott, wie die Psalmen sie besingen, das Hohe Lied bringt sie zu dieser großen Bestätigung. Die Erotik selbst dürfte niemals übertroffen worden sein,

wie das Hohe Lied sie aussingt; und doch bleibt nicht nur die Keuschheit unverletzt, sondern auch keine offene oder versteckte Beimischung zur Gottesliebe wird hier versucht. Die Schutzwehr dagegen ist klar aufgerichtet; sie besteht in der sittlich politischen Einsicht von der Differenz, welche die Menschenwelt spaltet, von dem Unterschiede zwischen Hütte und Palast. Wo diese politische Einsicht das sittliche Gefühl, die sittliche Gesinnung leitet, da ist die Gefahr bestanden, welche die religiöse Liebe in mystische Schlüpfrigkeit entgleiten lassen könnte.

7. Die Liebe im Zeitalter der Reformation.

Das Mittelalter hat die Askese mit der Frömmigkeit gleichgesetzt. Alle Anerkennung der Lebensgüter ist nur ein Zugeständnis, welches nur als Ausnahme das herrschende Prinzip durchbricht. An diesem Schwerpunkte der mittelalterlichen Weltanschauung verbünden sich Humanismus, Renaissance und Reformation einmütig gegen sie. Die Frucht dieses Bündnisses ist die Lyrik, als die innerlichste Blüte des neuen Weltgeistes. Die Geschlechtsliebe darf sich aussingen, und soll sich aussingen, wie jede Unterbindung dieses menschlichen Urgefühls das krasse Gegenteil der Sittlichkeit ist. Die Geschlechtsliebe soll sich aussingen; ohne ihren Sang kann die wahrhafte Poesie nicht lebendig werden. So wird die Lyrik zu einer Losung des neuen Weltalters. Nicht der Liebeswahn darf die Maske der Liebe annehmen; nicht als Eitelkeit darf der heilige Naturtrieb herabgewürdigt werden, und ebenso wenig als Sündhaftigkeit des Menschenherzens.

Hier bewährt sich die Kulturkraft der Poesie, wie sie eine verirrte Moral und Metaphysik, die durch eine soziale Unmoral beschönigt wurde, vor die Schranken ruft, verurteilt und entkräftet.

Als eine geschichtliche Vermutung werde hier die Ansicht ausgesprochen, daß durch die Psalmen die Regeneration des deutschen Volksliedes an-

geregt und beeinflußt worden ist. Daß die Psalmen, über die er seine erste Vorlesung in Wittenberg gehalten hat, Luther zur Dichtung seiner Lieder angeregt habe, ist außer Zweifel. Ebenso sicher ist aber, daß seine Lieder, so wie die durch ihn angeregten Liederdichtungen Anderer über Deutschlands Grenzen hinaus die Verbreitung der Reformation entscheidend gefördert haben. Jetzt konnte Walthers von der Vogelweide echte Lyrik, so wie auch die echte Mystik in echter Lyrik, bei Wolfram von Eschenbach zu einer späten Nachblüte kommen. Jetzt wurde, wie immer noch verschleiert und verschränkt, die Natur des Menschen durch seinen eigenkräftigen Glauben entsündigt, und so wurde die Natur überhaupt, und zwar ohne Mitwirkung der Askese, würdig und rein. Und so durfte der Mensch auch seiner Liebe zur Natur froh werden, zur Natur überhaupt und zu der seinigen insbesondere.

Die Verquickung, welche in dem religiösen Begriffe der Liebe überhaupt von sittlichem Wohlwollen und sexueller Sympathie sich forterhält, wurde hier für die Lyrik aufgehoben. Sehr allmählich erst wird sich dieser Prozeß vollführt haben. In den Texten, an welche Johann Sebastian Bach seine dem Geiste des Chorals entquollenen Kompositionen anschmiegte läßt sich noch der Übergang des geistlichen in das weltliche Lied belauschen. Man denke nur an das Madrigal in der Matthäuspassion: „Ich will bei meinem Jesu wachen". Aber freier schon taucht die lyrische Naturstimmung auf am Schlusse des großen Werkes: „Am Abend, da es kühle war".

In diesen liedartigen Kompositionen offenbart sich der Geist, der weltgeschichtliche, und daher auch der echte ästhetische Geist der Reformation reiner und mächtiger als in denjenigen Kantaten, in denen er die altlutherische Dogmatik von der Erlösung durch den Opfertod, von dem „Osterfladen, in heißer Lieb' gebraten" seiner erhabenen Musik sich zu Grunde legen läßt. Dennoch beherrscht das Bild der Passion bei ihm noch das Gebiet des ästhetischen Gefühls.

Wenn man die Tiefe seiner Melodik mit dem Ringen bei Beethoven vergleichen, und etwa auch als ein Ringen des

Gebetes erkennen möchte, so ist aus dem Gesichtspunkte der Lyrik der Unterschied evident: daß bei Bach dieses Ringen immer im Hinblick auf Christus sich vollzieht und gestaltet. Daher bleibt seine Melodik doch mehr unter dem Zeichen der Erhabenheit, wenngleich er auch an schlichten, innigen Momenten reich genug ist.

8. Die Humanität in der Lyrik Goethes.

Wir suchen hier nicht weiter die literarische Vermittlung der Reformation mit der Lyrik des 17. Jahrhunderts zu verfolgen. Wir gehen auch nicht näher auf Herder ein, obwohl dieser durch seinen „Geist der ebräischen Poesie" die Einwirkung der Psalmen auf das Volkslied festgestellt haben dürfte. Wir legen bei Herder größeres Gewicht auf seine „Völkerstimmen". Die Universalisierung, welche er im Volksliede verfolgt, lenkt in entschiedener Weise ab von dem ganzen religiösen Horizonte. Die Universalität des Volksliedes ist die tiefste und kräftigste Vorbereitung des Grundgedankens der Humanität.

Dieser Grundgedanke der Kultur wird der ästhetische Grundgedanke der Lyrik. Alle Menschen, alle Völker singen Leid und Lust der Liebe, und in ihrem Liebeslied besingen und offenbaren sie alle ihr Menschenherz. Dieses Lied der Liebe wird das Dokument der Humanität. Und die Humanität ist die neue, freie Sittlichkeit, die sich unabhängig macht von dem Ideenzwang der Glaubensformen.

So führt die Humanität von den Völkerstimmen Herders zur Lyrik Goethes. Auch sie ist aus der Polemik gegen den Glaubenszwang erwachsen. Wie sein Prometheus gegen die Götter Griechenlands sich richtet, so die Braut von Korinth gegen die „Menschenopfer" des eigenen Glaubens. Aber seine Lyrik erblüht aus positiven Wurzeln, aus den positiven Gedanken der Humanität. Daher verbleibt es bei ihm nicht etwa bei doktrinärer Befeindung der Religion: die systematische Eigenart der Kunst erhebt sich in ihm zur Selbständigkeit, ohne sich von der Religion abhängig zu machen, aber auch ohne die Religion für ihre eigenkräftige

Menschenliebe zu meistern und anzugreifen. Vielmehr läßt er auch ihr die Kraft der Idealisierung angedeihen, und auf Grund derselben verschmäht er es nicht, sich mit ihr zu verbinden.

Goethes Lyrik ist keusch und rein, wie sie ebenso auch wahrhaft religiös ist. Darf man sagen: sie ist keusch und rein, weil sie wahrhaft religiös, und nicht mehr in dogmatischer Befangenheit religiös ist? Wenn anders aber es unzweifelhaft ist, daß die Keuschheit des Goethe'schen Liebesliedes durch den Geist der *Humanität* bedingt ist, so muß die Frage bejaht werden. Denn wie die wahrhafte Religiosität im Kultursinne negativ bedingt ist durch die Befreiung von dogmatischer Befangenheit, so ist sie positiv bedingt durch die wahrhafte Humanität. Wahrhaft aber wird die Humanität nicht durch die abstrakte Nächstenliebe, sondern durch die *Menschenliebe, wie die Kunst allein sie durch die Liebe zur Natur des Menschen zu lehren und zu bekräftigen vermag.* In der Liebe des Liebesliedes bezeugt sich unverhüllt die Natur des Menschen; in ihrer Anerkennung und Fortbildung betätigt sich daher auch am klarsten und sichersten die wahrhafte Humanität.

Die Lyrik Goethes hat in dieser *Sicherstellung der Humanität* ihre eminente ästhetische Bedeutung. Nicht nur das Liebesgefühl wird ungehemmt, und daher die tiefste Kraft des künstlerischen Gefühls entbunden und geweiht, sondern mit ihm zugleich wird *die Kunst als Fundament und Schutz der Humanität begründet.* Humanität ist ein abstrakter Ausdruck, der der Ideenlehre der Philosophie entstammt. Die Humanität ist jedoch so klar in aller Mannigfaltigkeit des Goethe'schen Liebesliedes beleuchtet, daß er an seine Stelle getrost den altväterischen Ausdruck der Frömmigkeit setzen kann. „*Dem Frieden Gottes,* welcher euch hienieden mehr als Vernunft beseliget — wir lesen's — Vergleich' ich wohl der Liebe heitern Frieden, in Gegenwart des allgeliebten Wesens. Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören Den tiefsten Sinn, den Sinn ihr zu gehören". Da ruht das Herz.

Die Ruhe des Herzens, nicht die Unruhe des Verlangens, ist das Wahrzeichen dieser Liebe, dieses Friedens, der dem Frieden Gottes verglichen wird, und deren tiefster Sinn doch sein soll: „ihr zu gehören". Weder ihr untertan zu sein, ihr zu ihren Launen, ihrer Leidenschaft, als einer Übermacht, unterworfen zu sein, noch auch sie sich selbst unterworfen, nicht einmal sie dem eigenen Ich zugehörig, sondern „ihr zu gehören", das ist der tiefste Sinn der Liebe, wie sie hier schlicht bestimmt wird.

Und mit dieser Schlichtheit stimmt der religiöse Schwung dieser Liebe überein. „In unsers Busens Reine wogt ein Streben, Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben, Enträtselnd sich den ewig Ungenannten; Wir heißens: fromm sein. – solcher seligen Höhe Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe". So wird der tiefste Sinn, „ihr zu gehören", näher bestimmt: „sich aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben". Er scheut das platte Mißverständnis nicht, als ob die Liebe dadurch in Dankbarkeit verflüchtigt würde. Diese Hingabe aus Dankbarkeit gilt „einem Höhern, Reinern". Das ist zwar der Unbekannte, der „ewig Ungenannte"; den wir in dieser freiwilligen Hingabe uns enträtseln, aber mit dieser Hingabe wird nun eben die Liebe verglichen, und so wird auch die Geliebte zu einem höhern reinern Wesen. „Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten, Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften, Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten, der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften". So wird der Selbstsinn vom reinen Selbstgefühl vernichtet.

Dieses Frommsein der Liebe enthalten Goethes Liebeslieder in allen Perioden. Auch „Willkommen und Abschied" atmet diese keusche Bescheidenheit. „In meinen Adern, welches Feuer! In meinem Herzen welche Glut! Dich sah ich, und die milde Freude Floß von dem süßen Blick auf mich . . Ein rosenfarbnes Frühlingswetter Umgab das liebliche Gesicht Und Zärtlichkeit für mich — ihr Götter! Ich hofft' es, ich verdient' es nicht." Diese Bescheidenheit ist echt, und daher ein Symptom der echten Liebe; diese Bescheidenheit zugleich mit der Hoffnung: „Ich hofft es,

ich verdient' es nicht". Auch der Schluß des Gedichtes bekräftigt diesen „tiefsten Sinn" der Liebe: „Ich ging, du standst und sahst zur Erden, Und sahst mir nach mit nassem Blick; Und doch, welch Glück, geliebt zu werden! Und lieben, Götter, welch ein Glück." Diese Steigerung ist charakteristisch für die echte Liebe. Wie ihr tiefster Sinn ist, „ihr zu gehören", so ist ihre Höhe nicht, „geliebt zu werden", sondern das höchste Glück besteht im Lieben, in dem positiven Gefühl des Zugehörens und der freiwilligen Hingebung, nicht in dem den Selbstsinn befriedigenden Bewußtsein, geliebt zu werden; darin erfüllt sich noch nicht die Reinheit des Gefühls; die vielmehr erst durch die positive Handlung und Gesinnung, „ihr zu gehören", sie als das „Höhere, Reinere" anzuerkennen, begründet wird.

Selbst im „Wiederfinden" in den Liedern der Suleika äußert sich diese Keuschheit, trotzdem doch gerade in diesem Gedicht die ganze kosmogonische Kraft der Liebe aufgetürmt wird. „Ist es möglich! Stern der Sterne, Drück' ich wieder dich ans Herz!" Der Schöpfung der Welt wird die Liebe verglichen. „So mit morgenroten Flügeln, Riß es mich an deinen Mund, Und die Nacht mit tausend Siegeln Kräftigt sternenhell den Bund". Und darauf heißt es unmittelbar: „Beide sind wir auf der Erde Musterhaft in Freud' und Qual". Der scheinbar prosaische Ausdruck „Musterhaft" hat hier eine tiefe Prägnanz. Es ist die systematische Reinheit der Liebe, die hier zum Bekenntnis gebracht wird. Das Gedicht ist bekanntlich ein echtes Gelegenheitsgedicht, und man weiß zufällig, wie das Verhalten Goethes zu dieser Suleika sich streng behauptet hat.

Aber auch hier scheiden sich Ästhetik und Literaturgeschichte. Die Ästhetik geht es nicht an, und sie hat sich davon nicht beirren zu lassen, was der Dichter erlebt hat, und ob und in welchem Grade sein Leben im Einklang steht mit seinem Dichten. Der Ästhetik liegt es allein ob, zu prüfen, ob das Gedicht die Vollendung der Reinheit hat. Diese Vollendung ist der Goetheschen Lyrik aufgeprägt, und ihr zufolge vermag die Ästhetik nunmehr dieses Liebeslied ebenso als den Gipfel, wie als die Wurzel der Lyrik anzuerkennen. Diese Goethesche

Vollendung der Lyrik vollbringt die Idealisierung der Geschlechtsliebe.

Und in dieser Idealisierung beschwört sie die größte Gefahr, welche der Reinheit der Kunst überhaupt droht. Sie erst scheidet mit klarer Sicherheit das Weltalter der Humanität von dem der mit der Religion verbundenen Kunst, vom Minnesang des 13. Jahrhunderts. Diese Liebe ist fromm sein ohne Mystik, ohne Befangenheit in den Glaubenstypen der Liebe, und ohne die sexuelle Zweideutigkeit, welche von dieser religiös-konventionellen Liebe unabtrennlich ist. Diese Liebe ist rein, weil in ihr das Gefühl rein wird.

9. Die Verinnerlichung des Naturstoffs des Leibes.

So steht der Lyrik ein großer Anteil zu bei der allgemeinen Aufgabe der Poesie, und durch sie der Kunst für die Idealisierung des Selbst, und für die Verinnerlichung des Stoffes für das Kunstwerk. Hier ist der Leib und sein Naturtrieb dieser allgemeine Stoff, der durch die Verinnerlichung zur Idealisierung, zur Reinheit des Gefühls umgewandelt werden soll. Die Universalität des Eros hat sich hier an der Spezialität der Geschlechtsliebe zu bewähren. An der Natur des Menschen darf kein Widerspruch, an dem Leibe kein Makel der Natur bleiben. Die Humanität ist die Frucht des Eros. Die Lyrik hat diese Frucht zur Reife gebracht.

Der Einheit von Seele und Leib entspricht, der Humanität gemäß, die Einheit der Liebenden. Das Ich erkennt sich in seiner unbezwinglichen Dualität. Diese Dualität ist nur das Werk des ästhetischen Gefühls. Der Ethik ist mit der Dualität nicht an sich gedient; ihr kommt es zuerst nur auf die Allheit an, und erst aus dieser kann die Dualität abstammen. Diese Einheit des Ich begründet und befestigt sich innerhalb der Ethik nur in der Allheit des Staates und der Menschheit, und nur als ein Tugendweg, nur als eines der relativen Mittel kann auch die Dualität

durch sie bestimmt werden. In der Tat bleibt es der Ethik vorbehalten, diese Bestimmungen zu treffen, und ihre Kollisionen abzugrenzen.

Die Poesie, die Lyrik insbesondere kennt die *Ehe* nicht. Aber für sie sind auch die sozialen Kollisionen nicht vorhanden. Wo ihrer gedacht wird, wie im Volkslied, da unterscheidet sich dies eben von der reinen Lyrik. In dieser errichtet sich die Einheit des Individuums in der *Dualität* des Menschen. Wie *Platon* im *Symposion* den Arzt Eryximachos den Mythos von der Zerteilung des Menschen in die beiden Hälften, die nunmehr einander suchen und begehren, berichten läßt, so ist die Dualität der organische Ausdruck von der Natur des Menschen. Wie der Mensch aus Leib und Seele besteht, so die Einheit des Menschen aus Mann und Weib. Diese Einheit ist das Problem der Kunst überhaupt, sie ist das Problem des Selbstgefühls. Und wie die Poesie die Gefühlssprache aller Kunst ist, so ist die *Lyrik*, als die Poesie des Liebesliedes, *die Gefühlssprache der dualen Einheit des Menschen.*

Wir erkennen immer deutlicher, daß die Poesie nicht die Geschäfte der Moral besorgt, wenn sie für Keuschheit zu sorgen hat, sondern, daß *die Homogeneität des Leibes mit der Seele* ihr Problem bildet. Der Leib darf daher in seinen sinnlichen Trieben nicht außer Zusammenhang mit den Aufgaben der Seele gesetzt werden; sonst würde auch die Einheit unmöglich werden. Auch die Idealisierung verliert somit jeden Schein einer von außen aufgedrungenen Verhimmelung. Die Idealisierung ist nichts als Verinnerlichung; Verinnerlichung des Sinnlichen ebenso, wie des Geistigen. Idealisierung hat nichts mit dem Übersinnlichen zu schaffen; sie ist nur Verklärung, besser Klärung des Sinnlichen gemäß der Einheit der Natur des Menschen, gemäß der Reinheit des Selbstgefühls, gemäß der Liebe zur gesunden Natur des Menschen.

Die Dualität des Ich enthebt sich der sinnlichen Natur nicht; sie unterdrückt sie nicht, sie verdeckt sie nicht, sie entwürdigt sie nicht, und schämt sich ihrer nicht. Die *Tränen* nehmen die Würde einer Opfergabe des Menschen

an diese Einheit seiner Natur an. Und daher werden sie zum Troste, bleiben nicht nur Auslösung des Schmerzes.

In dieser dualen Einheit der Liebe begründet sich auch die gegenseitige Erhöhung ihres Wesens und Wertes, welche dem Liebesliede eigen ist, und welche gemeinhin die Idealisierung zu bedeuten scheint. Hierin liegt freilich schon eine Gefahr der Selbstsucht und der Eitelkeit der Selbstbespiegelung, welche von der Reinheit ablenkt. Hier liegt die schmale Grenzlinie, welche die Lyrik Goethes von der der Romantik abscheidet, wie überhaupt von aller epigonenhaften. Bei Novalis ist schon äußerlich auffallend der Rückfall in die kirchliche Minne, wie in der Nachahmung der Maria mit dem Jesuskinde.

Aber abgesehen von dieser Tendenz, welche an sich das ästhetische Schaffen unselbständig macht, ist es auch der Naturalismus, der die Romantik in allen ihren Nuancen kennzeichnet. Die Verherrlichung der Wollust gilt ihr als ein berechtigtes Problem, und jeder Einspruch dagegen wird als ein Übergriff der Moral verdächtigt. Indessen kann man bei diesen Richtungen selbst beobachten, daß sie an ihrem vollen Rechte zweifeln; denn sie begründen das Recht der Wollust durch das Recht der sinnlichen Kraft. Sie trauen also doch nicht vollständig dem Recht auf die Lust, insofern sie den Heroismus der Naturkraft des Geschlechtstriebes dafür einsetzen.

So entsteht der Typus des Don Juan, der jedoch lange zuvor dem romantischen Epos angehörte. Dieses literarische Faktum allein bezeichnet die Grenzscheide. Die Lyrik weiß von keinem Don Juan. In ihr gibt es keine Helden des Geschlechtstriebes, welche Legionen von Weibern erobern und abschwächen. Die Liebe kennt keine Eroberungskünste; ihr ist die Übergewalt der Naturkraft ebenso widerwärtig, wie die Selbstbespiegelung. Vor ihr wird der Satz zur Torheit, daß Alles nur Eitelkeit sei. Die Liebe glaubt nicht an die Eitelkeit; sie glaubt nur an die Ewigkeit ihres Gefühls. In diesem Gefühle wird ihr die Unsterblichkeit der Seele glaubhaft. Denn diese Ewigkeit des Gefühls begründet die Ewigkeit des Selbst, und dieses Selbst ist eine duale Einheit, und so ist diese Ewigkeit nicht Selbstsucht.

Auch bei Heinrich Heine ist dies der Grundmangel seiner großen poetischen Kraft, daß er diese Richtung zur Reinheit zwar eingeschlagen, aber nicht einzuhalten vermochte. Die Unkeuschheit ist keineswegs der durchschlagende Grund; sie könnte ausgeglichen werden durch so manches Gedicht, in dem er zur Reinheit aufstrebte und auch zur Keuschheit. In diesen Gedichten hat er die beste Kraft des Volksliedes eingesogen, und in echter Verwandlung wieder ausgeatmet. Aber die Idealisierung der dualen Einheit ist ihm deshalb nicht durchweg gelungen, weil er von der Eitelkeit der Selbstbespiegelung sich nicht frei gemacht, weil er in mißverstandenem Hellenismus die menschliche Sinnlichkeit zu einem isolierten Gegenstande der dichterischen Reflexion machen zu dürfen vermeinte. Darin besteht sein Naturalismus sein Epigonentum, seine Romantik, seine Unzulänglichkeit zu klassischer Vollendung und Idealität.

Das ist auch der Grund seiner Ironie, die nicht zu ästhetischer Freiheit sich aufgeschwungen hat. Wie könnte sie den epigrammatischen Abschluß eines Gedichtes bilden, das in lyrischer Kraft aufsteigt? Die Ironie kichert zwischen den Zeilen, während der Inhalt oft so schön und so rein ist. Diese Ironie ist der Selbstverrat des poetischen Gewissens, das sich nicht rein fühlt, das zum Bekenntnis seiner Schuld gedrängt wird. Immerhin ist diese Ironie bei ihm ein Kraftzeichen einer innern Moralität, das Achtung verdient gegenüber der Heuchelei mit einer angelernten und angekränkelten Mittelalterlichkeit. Aber dieser Rest moralischer Kraft in ihm ist nichtsdestoweniger der Ausdruck seiner ästhetischen Schwäche.

Es ist vielleicht das allersicherste Symptom der ästhetischen Schwäche in aller Kunst, daß die mangelhafte Reinheit in der Ironie sich verrät. Man könnte es ja sonst gar nicht verstehen, wie der Künstler mit eigener Hand die Blöße seines Werkes aufdecken, in eigenem Geständnis sein Verdikt über dasselbe aussprechen kann. Man darf sich darüber nicht täuschen, daß die Menge, die bekanntlich größer ist, als sie eingeschätzt wird, diesen innern Bruch gar nicht merkt, so daß ihr derselbe nur als ein größeres Reizmittel erscheint, als eine Art von Vielseitigkeit, als eine Gegenwirkung gegen

die uninteressante Gleichförmigkeit. Man darf nicht glauben, daß die Selbstironie daher eines der Kunstmittel wäre, mit denen der falsche Künstler auf den Effekt spekuliert. Nein, die Ironie bricht aus dem Werke selbst ohne den Willen des Künstlers hervor; sie ist das psychologische Symptom seines Unvermögens, oder seines mangelhaften Vermögens. Denn die Ironie ist abgestuft gemäß den Stufen, welche in der Unzulänglichkeit und ihrem Abstand von der Vollendung so vielfach bestehen.

Bei Heine ist es ein Symptom seiner Aufrichtigkeit und seines immerhin größern Vermögens, daß er die Ironie nicht verheimlicht; wenngleich nicht zu bestreiten ist, daß er auch hierbei seinen Übermut nicht zügelt. Immerhin spielt er mit dem Ganzen, welches jedes kleinste Gedicht sein muß, mit der Dissonanz seiner Schlüsse, und versündigt sich so gegen die Reinheit, welche das Liebeslied anzustreben hat, welche in demselben und kraft desselben als die duale Einheit der Menschennatur zur Erkenntnis des Selbstgefühls und zur Liebe der Menschennatur gebracht werden soll. So entfernt auch er sich durch seinen Naturalismus von der Bahn der **Humanität.**

9. Die Abweisung von Wunder, Schicksal und Krankheit.

Die Romantik hat ihre historische Quelle in der Doppelheit des Minnesanges, dem ritterlichen und dem geistlichen. In beiden Formen schon ist ein Moment aufgetaucht, welches vielleicht den tiefsten Anstoß aller romantischen Lyrik bildet: das ist das Wunder über die Macht der Liebe. Hier liegen die Schlingen der Eitelkeit und der Selbstsucht, mithin der Gegensätze zum Selbstgefühl. Die Mystik stellt sich, wie überall beim Wunder ein. Das echte religiöse Wunder bringt den Menschen zur Demut, zur Erkenntnis seines Abstandes vom Unendlichen. So sollte auch das Wunder der Liebe zur Einsicht führen, daß das Selbst nur in seiner dualen Einheit seiner selbst innewerden kann. Eine Unendlichkeit erhebt sich in dieser dualen Einheit

gegenüber der isolierten, daher endlichen. Und sofern das Wunder als eine Begebenheit sich auftut, als ein Ereignis im Bewußtsein des Menschen, so muß sie religiöser Weise wie eine Offenbarung in Demut gedacht werden. Dabei aber kann die Lyrik nicht stehen bleiben, dabei kann die Kunst nicht bestehen bleiben.

Sie muß das Wunder des Ereignisses in das Erlebnis des Gefühls verwandeln. Sie bleibt unfrei, wenn sie an Jesus und Maria das Urbild dieser menschlichen Begebenheit, und diese selbst als Gleichnis jenes Urbildes darstellt. So schlägt die fromme Romantik unvermeidlich in die ritterliche um. Und jetzt wird der Wundermann der Liebe zum Entdecker einer ritterlichen Kraft in sich selbst, deren Idealisierung auf dem Wege nicht erreicht werden kann, daß diese Ritterkraft eine hohe, heldenhafte, über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgehende wird. Damit würde die Liebe immerhin nur ein Problem des Epos, nicht aber der Lyrik. Das ist der Stilfehler aller dieser heroischen Liebe der Romantik, die daher nimmermehr eine Liebe der Lyrik sein kann.

Der Heroismus liegt nun aber nicht allein im Donjuanismus, nicht allein in den Großtaten der vielseitigen Liebeskraft; er beruft sich auch auf das Moment des Schicksals. Das Verhängnis ist ein anderer Ausdruck für das Wunder der Liebe. Man täusche sich nicht über den tragischen Schein, der dabei über die Liebe ergossen wird. Auch hier kann schon die Unterscheidung der poetischen Unterart orientieren. Das Tragische gehört in die Tragödie; hier handelt es sich um die Lyrik. Wenn das Wunder der Liebe als ein Verhängnis gedacht wird, so wird die Natur des Menschen selber in seiner dualen Einheit zu einem Verhängnis; und sie ist doch vielmehr seine Natur, sein Grundgesetz. Die Biologie sagt, sie ist sein Organismus. Die Lyrik aber soll sagen: sie ist sein Selbst; und sie soll dies herausstellen kraft der Reinheit des Gefühls, welche sie zu vollbringen hat. Wird die Liebe dagegen als ein Verhängnis gedacht, so wird sie dadurch zu einer fremden Macht, welche, wie das Schicksal überhaupt, über dem Menschen und jenseit des Menschen steht; welche daher auch seinen eigenen Kräften nicht blutsverwandt, nicht

harmonisch verbunden, sondern ihnen widerstehend und sogar feindlich sein kann.

Die Dunkelheit allein schon ist das Widerspiel zur ästhetischen Reinheit. Das reine Gefühl soll Klarheit über das Gesamtbewußtsein des Menschen bringen, die Natur des Menschen aus ihrer Verschlungenheit zur Klarheit der Einheit bringen. Die Liebe ist nicht das Schicksal des Menschen; das ist immer zweideutig. Die Liebe ist das Naturgesetz der Einheit des Menschen, sofern die Ästhetik im Gleichnis vom Naturgesetz reden darf. Im systematischen Ausdruck ist die Liebe ebensowenig Verhängnis, weil sie die Reinheit des Gefühls ist, kraft dessen das Selbstgefühl des Menschen erzeugt wird. Kein Wunder ist dabei angebracht, und in keiner Weise darf das Verhängnis dafür herangezogen werden.

Nur die Natur des Menschen ist und bleibt das Problem. So wenig für die Naturerkenntnis, so wenig für die sittliche Erkenntnis Wunder und Schicksal zulässig sind, ebenso wenig und noch weniger, weil sie vorher schon ausgeschaltet waren, darf der Mythos des Schicksals hier zum Worte kommen. Ist etwa die Erziehung des Menschen zur Sittlichkeit, ist die Kultur des Menschen sein Schicksal? Ebensowenig ist die Liebe sein Schicksal, ebenso wenig die Kunst, ebenso wenig daher die Gefühlssprache der Kunst, das Liebeslied.

Mit der Liebe, als Verhängnis, ist noch ein anderes Moment von alters her verwachsen: die Liebe als Krankheit. Darüber hat schon ein großer Kunstrichter, der darin sich vielleicht als einer der tiefsten Ästhetiker erwiesen hat, nämlich Aristophanes, gerichtet. Er hat dem Euripides deshalb das Recht des Tragikers abgesprochen, weil Euripides die Liebe als Krankheit darstelle. Wir werden sehen, ob der Tragiker das Moment der Liebe erfinden kann, oder ob er es der Lyrik zu entnehmen hat. Wenn Euripides diese Auffassung der Liebe, als Krankheit, nur in seiner dramatischen Behandlung des Motivs dargestellt hätte, so würde diese Frage uns hier nicht angehen. Wenn dagegen das Drama überhaupt die Liebe der Lyrik zu entnehmen hat, so trifft der Vorwurf den Euripides in dem Urelemente seiner Gefühlssprache.

Die Liebe als Krankheit zu denken, ist ein Widerspruch gegen die Reinheit der Liebe. Reinheit ist zum mindesten Normalität und Gesundheit. Krankheit ist der Widerspruch zur Idealität und zur Vollendung. Der Widerspruch bleibt aber nicht nur begrifflich; seine methodische Bedeutung erstreckt sich auf den ganzen Umfang der Reinheit. Wenn die Liebe eine Krankheit wäre, dann wäre vor allem auch die Unkeuschheit als solche erklärt; und es könnte fraglich bleiben, ob sie heilbar wäre; ja sogar, wenn anders sie unheilbar wäre, ob die Krankheit nicht viel mehr die wuchernde Kraft des organischen Lebens sei. Es gibt dann nur eine Art der biologischen Liebe; diese aber ist nicht die ästhetische. Wer sie dafür hält, mit dem müßten wir wieder von vorn anfangen; denn für ihn ist das reine Gefühl in seiner systematischen Bedeutung ein bloßes Wort geblieben.

Der Fehler in der Ansicht von der Krankheit liegt schlicht und klar in dem Mangel der Erkenntnis von der systematischen Eigenart des reinen Gefühls. Man glaubt, die Liebe zu begründen, wenn man sie biologisch begründet, wenngleich nur als eine biologische Abnormität. Man glaubt sie dadurch besser zu begründen als durch eine moralische Motivierung. Es steht ja aber nicht die Alternative von Naturerkenntnis, von Natur und Sittlichkeit in Frage, sondern allein die Eigenart der Kunst über dem Fundament von Natur und Sittlichkeit. Die biologische Begründung bleibt daher ebenso unzulänglich, auch nur für die Problemstellung, wie die kosmogonische von der Liebe, als der Urkraft der Weltenschöpfung.

Wo sich Goethe dieses mythologischen Motivs bedient, da wird es nur zu einem Vehikel, um es zur Absetzung, zur Entsetzung durch die lyrische Reife zu bringen. „Und ein zweites Wort: Es werde! Trennt uns nicht zum zweiten Mal". So schließt das „Wiederfinden". Und vorher schon war gesagt: „Allah braucht nicht mehr zu schaffen, Wir erschaffen seine Welt". So wird der ganze Schöpfungsmythos hier überboten und entkräftet.

Wenn aber schon die Weltschöpferkraft erlahmen muß vor der Kraft der reinen Liebe, wie könnte da noch der Gedanke von der Krankheit bestehen bleiben? Wie müßte er

nicht als ein Dämonenwahn erkennbar werden? Die plastische Kunst stellt einen Kontrast dar, an dem das lyrische Moment der Liebe zur Auszeichnung kommt. In der Anbetung des Jesuskindes durch die Hirten und besonders durch die Magier, aber auch durch die Maria selbst liegt sicherlich ein tiefes Moment der Liebe, der Menschenliebe in der Liebe zu diesem göttlichen Menschenkinde. Hier betätigt und erweist sich die bildende Kunst als Liebe zur Natur des Menschen. Aber diese universelle Liebe ist nicht spezialisiert als die Geschlechtsliebe. Dagegen denke man an das Relief im Kapitol von Perseus und Andromeda.

Hier erwacht die Liebe in der Andromeda, wie in Perseus. Von einer unsäglichen Keuschheit ist die Art, wie Andromeda von ihrem Felsriff herabsteigt, ihre Hand auf den Arm des Perseus anlehnt, und wie es nur diese Darbietung ist, in der sie von Perseus empfangen wird. Hier bedient sich die antike Plastik des Motivs der Liebe in seiner lyrischen Urbedeutung. Hier wird die Geschlechtsliebe dargestellt, mithin muß der Bildhauer in der Gefühlssprache der Lyrik denken. Das Kunstwerk strebt zur klassischen Vollendung, mithin zur Reinheit des Gefühls. Daher ist es auch die Reinheit der Gefühlssprache, deren er sich bedient. Wenn es nicht absurd wäre, daß diese beiden Gestalten zugleich auch sprechen sollten, so würde ihr Liebeslied von ebenso klassischer Reinheit sein, wie die plastische Darstellung diesen Charakter trägt

Wenn dagegen diese Absurdität auf die Bilder von der Anbetung bezogen würde, so wäre es ebenso absurd, ein Liebeslied von diesen frommen Gestalten zu erwarten. Dennoch aber handelt es sich bei diesen religiösen Entwürfen immer doch um menschliche Ebenbilder; und so begreift man die Gefahr, die dabei unvermeidlich wird, wenn es sich nicht um das Kind handelt, und um das Verhältnis von Menschen zu ihm, ausgenommen wenn das Verhältnis eines Kindes zum Kinde eintritt; sondern wenn Christus und Maria, Beide als Musterbilder vollendeter Schönheit, Gegenstand der Anbetung werden. Da taucht die Zweideutigkeit in der Bedeutung der Liebe auf, und sie wird zu einer Gefahr der Reinheit.

Diesen mannigfachen Gefahren, welche innerhalb des Liebesliedes selbst entstanden sind, tritt die klassische Lyrik entgegen. Für sie gibt es keine Zweideutigkeit mehr, keine verstiegene Anschmiegung an die Gottheit, und keine dekadente Herabwürdigung zur Tierheit. Die menschliche Liebe in aller ihrer unverhüllten, unentstellten Animalität wird anerkannt als das reine Gefäß, dem Reinheit entsteigen kann. Die Inbrunst ist nicht Brunst, sondern Verklärung, weil Klärung; Erhöhung, weil Läuterung des sinnlichen Urtriebs. Ohne diese Reinheit der Liebe gäbe es keine Reinheit der Kunst. Denn diese Liebe ist die Urkraft der Reinheit, die Ursprache des Gefühls.

Wenn die Poesie die Gefühlssprache aller Kunst ist, so gilt dies nicht nur für den rhythmischen Gang und Flug, noch auch für alles sonstige Inventar der Gefühlsbetonung, sondern in allererster Instanz für die Liebe in der Urkraft als Geschlechtsliebe. Nur dadurch, daß diese animale Urkraft der Idealisierung fähig wird, nur dadurch kann das reine Gefühl zum Selbstgefühl der Humanität sich ausgestalten. Und das ist die Grundbedeutung der Lyrik, daß sie die Poesie der Humanität begründet. So wird in ihr das Werk der Verinnerlichung angebahnt; an dem sprödesten Stoffe, an der gefährdetsten Stelle, welche es für die Einheit der Natur des Menschen gibt, vollzieht sich diese Verinnerlichung, diese Beseelung, in der die Seele noch nicht zum Geiste wird, und in der der Leib nicht aufhört, Leib zu sein. Aber die Einheit wird in dieser Dualität lebendig, und dadurch wird das Fundament gelegt zu dem Selbst, welches für alle Kunst das letzte Ziel und den eigentlichen Gegenstand bildet.

Die Reinheit der Liebe ist nicht das ausschließliche Problem des Liebeslieds, sondern das Liebeslied bildet dieser Reinheit wegen das Grundelement der Gefühlssprache, welches die Poesie überhaupt für alle Kunst ist. Was ist aber das Epos mit allen seinen Schätzen gegen die Lyrik, als Vorelement für alle Kunst? Schon umgekehrt hat sich die Frage gezeigt: Was wäre das Epos, wenn nicht in ihm schon die Lyrik sich regte? vielmehr, wenn sie nicht die erste Voraussetzung für das Epos wäre? Und so werden wir für alle Kunstarten es

finden; so haben wir es für sie alle in der Gefühlssprache der Poesie vorausgesetzt; diese aber beruht in allen Arten der Poesie auf der Lyrik.

Ein sonderbares Bedenken stellt sich hier jedoch ein. Es könnte scheinen, als ob die Lyrik ihre Selbständigkeit verlöre, indem sie sich zum allgemeinen Ferment der Kunst auflöst. Wir beschwichtigen zunächst dieses Bedenken, indem wir es steigern. Vielleicht steht es mit allen Künsten so, daß sie ineinander überzugehen scheinen, sofern sie einer methodischen Klassifikation unterworfen werden. Wenn dies aber der logische Grund des Problems der Zusammenwirkung der Künste sein sollte, so ist jener Schein dadurch aufgehoben.

10. Das Erlebnis und das Bekenntnis.

Nicht nur das Urelement der Gefühlssprache hat die Lyrik allen Künsten einzuhauchen, sondern sie selbst ist bereits vom Epos beeinflußt. Indessen wahrt sie ihre Eigenart, indem sie der Begebenheit und der Erzählung entsagt. An die Stelle der Begebenheit tritt das eigene intimste Erlebnis, dem alle Zeitlichkeit abgesprochen, dem eine Ewigkeit zugemutet wird. Da das Erlebnis nicht als ein vergängliches, nicht als ein Einzelnes in der Reihe der Erlebnisse, sondern als Inbegriff des persönlichen Lebens gedacht wird, so tritt an die Stelle der Erzählung, die sachlich und unpersönlich ist, in dem Liebesliede das persönliche Bekenntnis, in welchem aller Gehalt und aller Wert des Lebens niedergelegt wird.

Wie sehr auch alle Künste und auch alle Arten der Poesie mit dem lyrischen Element sich ausrüsten, diese Bekenntnisform des Liedes wahrt der Lyrik ihre Eigenart, und unterscheidet sich von allen Künsten, die ohne das Erlebnis freilich nicht bestehen könnten, die aber das Bekenntnis nicht zu ihrer Aufgabe machen. Wenn Goethe sagt: „Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide", so charakterisiert er dadurch den Stilcharakter der Lyrik. Das Aussprechen des Leidens

der Liebe, dieses Aussprechen ist das Bekennen. Und erst durch das Bekenntnis gewinnt auch das Erlebnis seinen persönlichen Eigenwert. Das Erlebnis wird zu einer Vertretung des Individuums. Die Begebenheit gehört einem Kreise von Interessenten an; das Erlebnis betrifft das persönliche Leben des Individuums. Daher gehört das Bekenntnis zum Erlebnis. Erst durch das Bekenntnis erfüllt sich das Erlebnis mit seinem individuellen Charakter.

Das Bekenntnis befreit die Lyrik von dem Verdacht einer Schaustellung des eigenen Innern. Dieser Verdacht wäre begründet, wenn die Lyrik ihre Selbständigkeit an die Künste, denen sie sich mitteilt, aufzugeben hätte. Dann könnte man denken, daß die anderen Künste aus der übernommenen Liebe heraus die Natur des Menschen in ihrer dualen Einheit darzustellen vermöchten, ohne die indiskrete, dem Verdacht der Prahlerei ausgesetzte Aussprache mit auf sich zu nehmen. Damit aber würde das Erlebnis zu einer Begebenheit verflacht werden. Das gerade ist das Eigene der Lyrik, daß ihr das Bekenntnis des intimsten persönlichen Lebenswertes des menschlichen Individuums anvertraut ist. Das Erlebnis der Liebe ist ein Ewiges im Dasein des Menschen.

Und dieses Ewige als solches zu bekennen, das ist eine eigene Aufgabe der Liebe zur Natur des Menschen, das ist die Aufgabe der Lyrik, die dadurch nicht geschmälert wird, daß alle Künste sich von ihr nähren, sich von ihr das Erlebnis der Liebe offenbaren lassen müssen. Wie sehr sie alle diese Offenbarung, als ihr Fundament, bewahren, und immer nur ausbauen, so bleibt es bei ihnen nicht der volle Inhalt eines Bekenntnisses. Ihre Objektivität hat eine andere Aufgabe. Die Lyrik dagegen erkennt keine andere Aufgabe für sich an, als welche das Bekenntnis, und in seinem Lichte das Erlebnis bildet, das Erlebnis, welches, als den Inbegriff des ewigen Lebenswertes, den Wert und Charakter des Individuums zum Bekenntnis bringt.

Wenn anders nun das reine Gefühl das reine Selbstgefühl ist, so ist der Lyrik dadurch ihre Selbständigkeit gesichert, daß sie die duale Einheit des Selbst zum Bekenntnis, zur Darstellung bringt. Das Selbstgefühl erschöpft sich nicht in dieser

dualen Einheit des Individuums, aber es entspringt aus ihm. Diesen Ursprung des ästhetischen Selbstgefühls, den das Liebeslied bildet, haben die anderen Künste zur Entwicklung zu bringen; aber keine dieser Entwicklungen, noch sie alle in ihrer Vereinigung, können die Selbständigkeit dieses Ursprungs ersetzen.

Und die Entwicklung ist in ihrer Homogeneität und Folgerichtigkeit bedingt dadurch, daß diese ursprüngliche Selbständigkeit der lyrischen Grundform unangetastet bleibt. Auch das Drama darf seine lyrische Wurzel nicht verändern wollen. Den bildenden Künsten wird und muß solche falsche Tendenz fernbleiben. Aber eine nicht unmögliche Gefahr bildet dieses Problem für die Musik.

Drittes Kapitel.

Das Drama.

1. Die Relation mit dem Zuschauer.

Die Lyrik hat das ästhetische Individuum, als solches, zur Erzeugung gebracht. Das Individuum ist eine ästhetische Substanz; denn das reine Gefühl ist das Selbstgefühl. Dennoch kann die Poesie beim Individuum nicht verbleiben; das Selbstgefühl, wie sehr immer es aus dem lyrischen Individuum erwächst, muß über dasselbe hinauswachsen. Die Poesie des Individuums, als diese Wurzel der Poesie, fordert und fördert die Entwicklung des Individuums zu höheren Formen des Selbst, zu einer höhern als der dualen Einheit des Selbst.

Auch die Lyrik — erst jetzt gilt es, dies zu beachten — ist nicht schlechthin aus dem Erlebnis und als Bekenntnis desselben entstanden, sondern der allgemeine Zusammenhang, der in sittlicher und geistiger Beziehung mit dem Individuum sich auftut, der Zusammenhang mit dem Göttlichen, bildet auch hier die Brücke. Die Vorbedingung des Sittlichen macht sich hier wiederum geltend.

So ist es zu verstehen, daß die Lyrik *ursprünglich chorische Lyrik* ist, und als solche in der Kunstform des *Hymnus* sich darstellt. Freilich geht sie damit auf das Epos zurück, steht vielmehr noch innerhalb der Entwicklung des Epos, dessen Begebenheiten auch der Hymnus besingt. Aber der Hymnus ist nicht Erzählung; er ist *Enthusiasmus*, und dieser Terminus bedeutet nicht schlechthin Begeisterung, sondern Verinnerlichung der Gottheit. Diese Verinnerlichung ist das spezifisch ästhetische Moment, welches nicht ursprünglich religiös ist, sondern von der Religion erst übernommen wird. Der Enthusiasmus des Hymnus hebt ihn aus dem Epos heraus, und läßt als Erlebnis und als Bekenntnis die Verinnerlichung der Lyrik zur Entwicklung kommen.

Immerhin aber ist es der Hymnus, mithin der Zusammenhang des Individuums mit der Gottheit, welcher erst die duale Einheit des lyrischen Individuums hervorbringt.

Unter den Hymnen ist es nun aber der an den D i o n y - s o s , von dem eine höhere Form der Poesie ausgeht. Der Dionysos ist eine Urkraft der Kunst; weil in ihm die beiden Momente des Schönen in die Erscheinung treten. Er stellt sinnliche Urkraft und Übermacht, und ebenso auch den Urquell geistiger Offenbarungen, mithin alle Zeichen der Erhabenheit dar. Zugleich aber ist der S a t y r sein beständiger Begleiter. Wir wissen, daß der Satyrtypus an die Grenzen der Menschheit gemahnt, an das Chthonische, Urweltliche, in dem alles Menschliche seine Wurzel hat, von der es aber zu selbständiger Eigenart sich abzweigen muß. Der Satyr steht nicht für sich allein; so ist er auch nicht allein das ganze Element des Menschenwesens. Er ist nur ein Attribut des Dionysos, und so wird dieser vielmehr die Wurzel des menschlichen Selbst; und der Satyr ist nur diesem Wurzelgeäder eingewachsen.

Der Hymnus an den Dionysos ist der D i t h y r a m b u s. Im Dithyrambus aber vollzieht sich der Enthusiasmus, entwickelt sich die neue Form der poetischen Verinnerlichung, welche über die Lyrik hinauswächst.

Auch andere Momente im Kultus des Dionysos treiben auf eine solche Entwicklung hin. Seine Feste, die D i o n y s i e n , sind Naturfeste, in denen alle Seiten des Naturbegriffs, bis in die s o z i a l e n Probleme hinein, mit elementarer Gewalt gefeiert werden. Die K o r y b a n t e n t ä n z e und alle die bis zu wilder Raserei gesteigerten bakchischen Verzückungen sind die Natursymbole dieses Enthusiasmus. Und dennoch nimmt diese Raserei eine strenge Methode an.

Die Verzückungen ordnen sich zu der Kunstform der T ä n z e , und die Ausschweifungen regeln sich zu geordneten A u f z ü g e n , welche die Stadtgegend, den K o m o s , durchschweifen Und so verbindet sich mit diesen Tänzen und diesen Aufzügen die Entwicklung, welche der Rausch der Verzückung, die Wildheit des Enthusiasmus in der Kunstform des Dithyrambus eingeht. I n d i e s e m Z y k l u s v o n K u n s t v o r g ä n g e n i s t d a s D r a m a e n t -

standen, als die neue, die höhere Form der Poesie, welche in der chorischen Lyrik des Dithyrambus mit der Lyrik zugleich das Epos zur Voraussetzung hat.

Der Dithyrambus, als ein chorischer Hymnus, steht im Gegensatze zur dualen Einheit des lyrischen Individuums. Für die neue Entwicklung des Selbstgefühls ist es darauf abgesehen, daß das Selbst nicht in der Isolierung des dualen Individuums stecken bleibe. Die Souveränität dieses Individuums wird aber auch nicht durch den Dithyrambus des Chors abgetan. Der Chor ist im Hymnus immer nur ein Massenindividuum. Dieses aber ist noch weniger ein Selbst als das duale Individuum, welches doch jetzt übertroffen und überboten werden soll. So entsteht hiermit ein ganz neues ästhetisches Problem der Einheit des Selbst, gemäß einer neuen Form der Reinheit des Selbstgefühls. Die neue Form des Dramas ist eine neue Form des reinen Selbst.

Auch in anderer Hinsicht läßt sich diese neue Entwicklungsform herleiten. Im Epos ist Alles Erzählung von einem Dritten, den die Begebenheit betrifft, der sie vollzieht und erleidet. Gegenwärtig ist eigentlich bei der Erzählung nur der Rhapsode selbst. Daß auch die Hörer es sind, kommt noch gar nicht zu charakteristischer Beachtung; höchstens gilt es für selbstverständlich, weil die Erzählung ja Mitteilung ist. Auch in der chorischen Lyrik ist nur das chorische Individuum gegenwärtig; der Hörer tritt hier noch mehr zurück als im Epos. Denn in den Vordergrund tritt jetzt der Gott, an den der Hymnus gerichtet wird.

Jetzt tritt allerdings eine Relation zwischen dem Massenindividuum und dem Gotte ein, aber diese wird vom Enthusiasmus aufgehoben, in dessen Verinnerlichung die beiden Glieder der Relation verschmelzen. Zudem aber bleibt der Gott des Dithyrambus noch immer im Hintergrunde; er wird in ihm selbst noch nicht gegenwärtig, und so verbleibt es auch hier noch bei dem chorischen Individuum, welches die Gegenwart gänzlich ausfüllt.

Und die engere Lyrik kennt erst recht keine andere Gegenwart, keinen andern Horizont, als den des dualen

Individuums. Für sie gibt es keinen Hörer ihres Bekenntnisses. Und doch muß diese Abstraktion, diese Fiktion überwunden werden. Der Erzähler erzählt nicht nur für sich selbst, und der Bekenner bekennt nicht für sich selbst, wenn das reine Selbst seiner selbst bewußt wird, als einer Erzeugungsweise der reinen Kunst. Diese Naivität darf nicht bestehen bleiben, wenn das Selbstbewußtsein der Kunst zur Reife kommen soll.

Das Drama lüftet den Schleier, der diese Fiktion einer souveränen Individualität und einer erschöpfenden Gegenwart bestehen läßt. Und dem Drama gelingt diese Befreiung dadurch, daß sie die Gegenwart, die Gegenwärtigen in den Vordergrund rückt; daß es die Gegenwärtigen in Relation bringt zu den bisherigen Individuen. Auf diese Relation waren die bisherigen Formen der Poesie nicht eingestellt.

So tritt jetzt als ein neues Problem die Relation mit dem Zuhörer auf. Schon die chorische Lyrik in ihrer eigenen Struktur konnte hierzu die Vermittlung bilden. Bei dem Rausche und der Verzückung, denen der Bakchusdienst sich hingab, lag es nahe, den Gott selbst in die Erscheinung treten zu lassen. Damit verschwand das epische Element der hymnischen Lyrik; aber durch diese Intervention des Chorführers, als des leibhaftigen Gottes, war das Individuum der Lyrik doch noch nicht überwunden, noch nicht auf eine neue Stufe das Selbst gehoben.

Dies darf vielleicht auch noch für Thespis gelten, der, wie Dionysos, und wohl auch als Dionysos, auf seinem Karren einherfuhr. Hier waren die Zuhörer noch nicht gesammelt, und auf die Relation zu dem neuen Darsteller gerichtet. Auch der Chor bestand ja noch aus den Böcken selbst, die dem Dionysoskult angehören. Diese Gegenwärtigen gehören noch zum Apparate der Schaustellung selbst; sie stehen ihm nicht gegenüber, können also nicht in Relation zu dem Individuum der Schaustellung, zu dem Schauspieler gesetzt werden. Aus den Bockchören mußten erst wieder Menschenchöre werden; dadurch erst konnte der Akteur, der ursprünglich ein Verhüllter (*ὑποκριτής*) war, sich gegenwärtig und augen-

scheinlich machen als ein Erster im Wettkampf, im Agon. So wird der Protagonist zum Darsteller, zum Schauspieler. Diese Verwandlung, diese Neuschöpfung des Schauspielers ist das Werk des Aeschylus.

Der Schauspieler hat das lyrische Individuum verdrängt, hat eine neue Form des Individuums herbeigeführt. Der hypokritische Schauspieler, der die Bockchöre in seinem Gefolge hatte, — brachte den Gott selbst in sich zur Erscheinung; der Protagonist mit seinen Menschenchören stellte jede Person, nicht nur den Gott, in sich dar. Diese neue Form der erweiterten Individualisierung forderte eine neue Relation zu diesem neuen Individuum heraus.

Der Protagonist war von seinem Chore umgeben, aus dem er nun heraustrat; mithin war die lyrische Individualität weitaus überstiegen. Wenn nun das neue Individuum auch aus den Schranken seines Chors in solcher Eminenz hervortrat, wenn es die Illusion einer allgemeinen Personifikation erweckte, so konnte diese Kraft der Illusion nur von der Relation herrühren, welche jetzt zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer über den Kopf des Chors hinweg hergestellt wurde.

Zur Illusion gehören Gegenwärtige, welche sie erfahren, an welchen sie sich ereignet und erprobt. Wenn anders nun zur Kompetenz des Protagonisten die allgemeine Personifikation, und damit die Kraft der Illusion gehört, so ist diese Kompetenz des Schauspielers bedingt durch seine Relation mit dem Zuschauer, in dem die Illusion zum Ereignis wird. Das Ereignis im Zuschauer ist aber nicht die letzte Staffel in dieser Relation.

2. Die Einheit der dramatischen Handlung.

Bedenken wir wiederum die Differenz im Objekte des Dramas von dem der voraufgehenden Formen. Im Epos bildet die Begebenheit, die Geschichte das charakteristische Objekt. In der Lyrik ist das subjektive Erlebnis die Liebe,

die Sehnsucht, die Klage, die Hoffnung. Was ist das neue Objekt im Drama? Was ist der Sinn des dorischen Wortes, welches die neue Form des Drama geprägt hat?

Ist denn die Handlung wirklich ein neues Objekt? Ist nicht auch die Begebenheit, wie alle Geschichte, vorzugsweise Handlung? Ist nicht auch das innere Erlebnis, sei es an sich, sei es durch den Zusammenhang, in den es gedrängt wird, durchaus auch Handlung? Die Bakchische Lyrik ist wahrlich von erschütternden Handlungen durchzuckt. Das neue dorische Wort kann nur auf die neue Gestaltung der dionysischen Chöre und der Individuen, die aus ihnen hervortreten, in seiner typischen Bedeutung bezogen sein. Diese neuen Individuen der Schauspieler sollen die neue Handlung heraufführen; die Handlung, welche von Begebenheit und Erlebnis, von Erzählung und Bekenntnis eine ästhetische Differenz bilden soll. Worin aber besteht im letzten Grunde der ästhetische Charakter und Wert dieser dramatischen Handlung?

Man setzt sich über die eigentliche Schwierigkeit hinweg, wenn man das Charakteristische der Handlung in ihrer Aktualität und Gegenwärtigkeit annimmt. Denn dabei bleibt die Frage vielmehr bestehen: worauf beruht die Gegenwärtigkeit der Handlung? Auch das Epos macht durch die Anschaulichkeit der Erzählung die Begebenheit gegenwärtig. Und die Energie des lyrischen Bekenntnisses läßt das Erlebnis sicherlich nicht als ein überstandenes erscheinen. Die Gegenwart ist nur ein anderer Ausdruck für dasselbe Problem, welches die Handlung ausdrückt. Wir sahen schon, daß die Illusion, ohne welche die Gegenwart nicht zur Erscheinung kommen kann, die Relation mit dem Zuschauer herbeizieht.

Schon der ethische Begriff der Handlung lehrt die Notwendigkeit einer Relation. Die Ethik des reinen Willens hat es deutlich zu machen gesucht, daß der Handelnde nicht ein isoliertes Ich sein kann, daß zur Handlung mindestens zwei Teilhaber gehören. Die Handlung

ist prototypisch Rechtshandlung, wie sie im Vertrage vollzogen wird. Zu solcher Rechtshandlung gehören zwei Partner. Und gerade in dieser Dualität konzentriert sich die Einheit der Rechtshandlung, die Einheit des Rechtssubjekts.

Wie nun die Handlung zum Ausdruck der neuen Form der Poesie sich ausgeprägt hat, so läßt sich auch hier der ethische Grundbegriff der Handlung wiedererkennen. Nicht die Person an sich, noch auch der Schauspieler für sich, vollbringt das Charakteristische der Handlung, sondern erst durch die Relation mit dem Zuschauer wird die Handlung erzeugt. Zur Handlung gehört auch der Zuschauer. Schauspieler und Zuschauer, in ihrer Relation zueinander, bringen die Handlung zustande. Erst beide zusammen sind die Handelnden, sind der Handelnde, der Urheber der Handlung. Die Handlung trägt ihren Namen nicht von dem Schauspieler und seiner Schaustellung, sondern erst von dessen Verbindung mit dem Zuschauer. Auf diese Verbindung kommt es an, und auf die Eigenart derselben. Sie ist eine Relation, in welche der Schauspieler eingestellt wird auf den Zuschauer. Auf dieser Einstellung beruht, in ihr besteht die typische Bedeutung der dramatischen Handlung.

Handlung und Gegenwart treten nunmehr in Korrelation. Die Handlung verwandelt die Umwelt der Aufführung in die wirkliche Gegenwart; und die wirksam werdende Gegenwart verwandelt die Aufführung mit ihren Begebenheiten und Erlebnissen in die duale Einheit der Handlung. Die Handlung ist das neue Problem, das den neuen Namen rechtfertigt. Mit ihr entsteht ein neues Individuum der Poesie.

Die Relation hebt die Isolierung des Einzelnen auf, der als Darsteller zum Träger der äußern Handlung wird. Sie müßte schon für ihn selbst äußerlich bleiben, da der innerliche Wert der Handlung durch die Teilnahme einer zweiten Person bedingt ist. Diese Handlung des Schauspielers wäre mithin noch nicht die dramatische Handlung in ihrer Eigenart; sie wäre nur die Aktualität einer Begebenheit. Wenn

nun aber auch der Zuschauer in die Handlung hereingezogen werden muß, die am wenigsten ihm eine äußerliche Begebenheit bleiben darf, da sie ja in ihm die Illusion erwecken muß, so steigert sich dadurch das Problem des ästhetischen Individuums.

Beide Individuen, der Schauspieler und der Zuschauer, müssen nicht bloß in Relation zu einander treten, sondern in direkte Wechselwirkung. Der Schauspieler muß seine Handlung auf den Zuschauer abzielen, der Zuschauer muß seine in der Illusion wirklich werdende Handlung auf den Schauspieler konzentrieren. Beide Richtungen ergeben in ihrer Vereinigung erst die Einheit der Handlung. Und so vereinigen sich auch die beiden Individuen zu der Einheit des dramatischen Subjektes.

Denken wir wieder an den Chor, aus dessen Individualität heraus der Protagonist hervorgetreten war, so erscheint uns dieser jetzt als das vermittelnde Glied zwischen diesem seinem neuen Gebilde und dem Gliede der neuen Relation, welches für dieselbe nunmehr prägnant wird. Denn der Zuschauer war zwar auch für den Rhapsoden schon vorhanden, aber er blieb außer Wirksamkeit, die erst mit der Relation eintreten kann. Diese Relation wird durch den Chor vermittelt, und daher vermittelt der Chor auch das neue ästhetische Individuum.

Die neue Art des reinen Selbst entsteht im reinen Gefühle der neuen Handlung, welche ebenso sehr ein neues reines Objekt ist, wie sie ein neues reines, ein erhöhtes Selbst, das Selbst der dramatischen Handlung hervorbringt. Die Relation zwischen Schauspieler und Zuschauer hat sich jetzt als Wechselwirkung herausgestellt.

Auch hierin bewährt sich der ethische Begriff der Handlung für die ästhetische Nutzanwendung. Nicht der Akteur allein ist der Handelnde; er kann nicht isoliert gedacht werden; er steht in Wechselwirkung mit dem Zuschauer, der ebenso sehr die Handlung mit bewirkt.

Die Rücksicht auf den Zuschauer bekundet sich schon in den beiden Namen, die das Drama empfangen hat,

gemäß den beiden Arten, in die es sich entfaltet. Schon der Umstand ist bedeutsam, daß das Drama nicht als eine einzige Art, nicht in einer einzigen Richtung auf das reine Gefühl entstanden ist, sondern zu gleicher Zeit in zwei Gegenrichtungen. Und gerade der Hauptbegriff ist nach dem Namen benannt worden, aus dessen Bezeichnung die Gegenrichtung hervorgegangen ist. Die Tragödie hat ihren Namen angenommen vom Bocke (τράγος) des Satyrspiels. So ist, genau genommen, die Tragödie aus dem Satyrspiel entsprungen, welches nur ihren allerdings regelrechten Schluß bildete.

Aber dieses Schlußstück in dem der eigentliche Ursprung sich forterhielt, blieb nicht zulänglich, die Doppelrichtung des Dramas zu vollziehen und zum Ausdruck zu bringen. Nach den Aufzügen (κῶμοι) entstand fast gleichzeitig mit der Tragödie die Komödie. Und alsbald entstanden, abgelöst von den Urbedeutungen dieser Worte, für beide Formen die sachlichen Bedeutungen, und zwar gemäß den Erregungen, welche sie im Zuschauer vorzugsweise erwecken. So bezeugt sich unverkennbar die Relation, welche mit dem Zuschauer vom Drama gestiftet wird.

Die Relation hat sich schon als Wechselwirkung zu erkennen gegeben. Denken wir jetzt an die Verinnerlichung, die wir als den allgemeinen Faktor der poetischen Gefühlsbildung betrachtet haben, so muß diese Verinnerlichung in dieser neuen Form der Poesie eine höhere Energieform werden. Indem die Handlung als Ausstrahlung auf den Zuschauer, und von ihm als Rückstrahlung auf den Schauspieler erscheint, wird jetzt erst die Verinnerlichung eine wahrhafte, nicht nur auf das Individuum beschränkte, welches als Aneignung des fremden Stoffes die Verinnerlichung zu vollziehen hat. Jetzt wirkt auch der Zuschauer auf den Schauspieler zurück, und dieser hat diese Rückwirkung seinerseits als Verinnerlichung zu verarbeiten. In dieser doppelten Richtung erst bewährt sich die Einheit der Handlung. Und in dieser doppelten Richtung kann sich daher auch die Einheit der Handlung zu der Doppelheit in Tragödie und Komödie entfalten.

3. Leben und Tod im Drama.

Das neue Problem der Verinnerlichung gibt dem Drama einen neuen poetischen Gehalt; der Fabel, wie ihrer Ausgestaltung. Das Epos ist auf eine nationale Einheit gerichtet, die Lyrik auf die Leiden und Freuden eines in der Liebe dualen Individuums; und in der Antike bleibt die Lyrik doch immer noch in einem naiven Zusammenhange mit der politischen und religiösen Form des Epos. Erst die neuere Zeit bringt es nicht sowohl sonnenklar, als vielmehr gewitterschwer an den Tag, daß das Individuum zwar abhängig ist von Stamm und Geschlecht, daß es dennoch aber eigene Strebungen nicht nur hat, sondern haben soll; daß diese eigenen Strebungen die eigensten Pflichten des Individuums sind, in deren Aufnahme und Befolgung das ethische Individuum innerhalb und gegenüber den allgemeinen Verbindungen seines Stammes geboren und zum selbständigen Leben erzogen wird. Die neue Zeit hat dieses Verhältnis des Individuums zu dem Milieu des Geschlechtes und des Stammes zum zentralen Problem gemacht. Aber die Antike hat auch hier der neuen Kultur vorgearbeitet, und das antike Drama ist diese Vorfrucht der modernsten Weisheit.

Das Problem des menschlichen Lebens, des Daseins und Vergehens, des Wirkens der Einzelnen und ganzer Völker, dieser geschichtliche Begriff des Menschenlebens ist die Fabel des Dramas in der Antike, wie in der modernen Zeit. Die beiden isolierten Themata des Epos und der Lyrik, die Gesamtheit und das Individuum, sie treten im Drama selber schon in ein Gegenverhältnis, bevor die andere Relation eingegangen wird. Der Sieg der Gesamtheit ist der Inhalt der Tragödie. Die Hinfälligkeit aller großen Formen der Gesamtheit, aller ihrer Haupt- und Staatsaktionen wird der Stoff der Komödie. Und das Individuum, was wird aus ihm in diesen beiden Gestalten des Dramas?

In der Tragödie geht es unter, muß es untergehen, sofern es seine Individualität gegen die Gesamtheit aufrichtet. Aber vorher schon hat es seine wahrhafte

Auferstehung begangen. Sie wird zur ethischen Vorbedingung des Dramas. Daher ist es *nur das Schattenspiel eines Untergangs*, welches die Tragödie darstellt. *Der Untergang ist zugleich Auferstehung.* Diese ist der Lufthauch, der die ganze Tragödie durchweht. Und worin vollzieht sich diese Auferstehung? Die Antwort auf diese Frage muß aus der Relation erfolgen, in welcher sich uns die Eigenart des Dramas bestimmt hat.

Die Auferstehung des in der Tragödie sterbenden Individuums erstreckt sich über den ganzen Verlauf der Tragödie. In diesem aber vollzieht sich die Relation zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer, mithin zwischen dem Helden und dem Zuschauer. Der Held mag sterben, der Tod mag sein Ende bezeichnen, obwohl auch dieses nicht von der Relation mit dem Zuschauer abzutrennen ist. *In unserm Mitleid, in unserer Erschütterung setzt sich das Leben des Helden über seinen Tod hinaus fort.* So schließt auch der Tod selbst das Individuum nicht ab.

Wenn nun aber hauptsächlich das Handeln, nicht allein das Leiden des Helden, den Gehalt der Tragödie bildet, so bleibt dieses erst recht nicht auf den Helden isoliert, sondern der Zuschauer nimmt den lebendigsten Anteil an ihm. In diesem Handeln und in der Wechselwirkung, welche von ihm aus zwischen Schauspieler und Zuschauer obwaltet, bereitet sich die Auferstehung vor, noch bevor der partielle Tod eingetreten ist. Der Tod des Individuums ist daher nicht nur partiell, sondern auch nur relativ. Er ist nicht ohne die Auferstehung zu denken, die lange vorher schon eingesetzt hat.

Mit unserer Charakteristik des Dramas ändern sich alle Begriffe, welche hier mitspielen. Was ist Leben? Was ist Tod? Was ist Auferstehung? Alle diese Begriffe sind nicht ästhetischer Art. Sofern sie aber, sei es biologischer, sei es ethischer Art sind, können sie nur Vorbedingungen des ästhetischen Gefühls werden. Was ist das Individuum? Das reine Gefühl anerkennt allein das ästhetische Selbst, und in der Entwicklung zu ihr die dramatische Einheit. Diese aber schwebt und haucht, vielmehr objektiviert sich lediglich *in der*

Einheit der Relation zwischen dem Schauspieler, zwischen dem Helden und dem Zuschauer.

Der Held ist an und für sich noch gar nicht ein tragisches Individuum; er wird dies erst in der Wechselwirkung mit dem Zuschauer Mithin kann in der Tragödie das Individuum des Helden weder handeln, noch leiden, weder leben noch sterben; der Zuschauer muß alle diese Entwicklungsstufen der Handlung seinerseits mit durchmachen, mit seinem Leibe gleichsam und seiner Seele mit erleben. Wie er seine sonstigen Interessen für die Dauer dieser Lebensfeier aufgibt, um nur jenem Bühnenleben sich zu weihen, wie er mithin von seiner sonstigen Individualität sich ablöst, um sich in jenem dionysischen Enthusiasmus mit dem Helden des Dramas mystisch zu vereinigen, so ruft dies auf den Helden die Wechselwirkung hervor.

Sein Leben und Leiden ist gar nicht ein individuelles. So könnte es scheinen, sofern es vom Rhapsoden erzählt wird. Das Drama dagegen reißt das Individuum aus seiner eignen Axe heraus, und macht es zum Spielball einer Fernwirkung. Sein Mittelpunkt wird ein Brennpunkt. Er hat nicht die Einheit eines Stoffwechsels, eines eigenen Lebewesens, sondern er wird zu der idealen Einheit eines dynamischen Verhältnisses. Das Individuum wird zum ästhetischen Individuum.

Diese Restriktion muß man streng im Auge behalten. Alle anderen Bezeichnungsweisen können den Begriff der dramatischen Relation nur verdeutlichen, oder aber verdunkeln. Jedoch die mystische Vereinigung, die wir soeben für den Zuschauer annahmen, dürfte schon bedenklich sein. Die Vereinigung soll eben nur und allein eine ästhetische sein. Diese aber würde ohne Eigenart bleiben, wenn sie als mystische gedacht werden dürfte. Schon für das ethische Selbstbewußtsein ist das mystische Gleichnis irreführend, geschweige für das ästhetische Selbstgefühl. Es ist eben nur diejenige Vereinigung hier statthaft, welche in der Relation zwischen dem Schauspieler-Individuum und dem des Zuschauers vollzogen wird. Diese dramatische Vereinigung hat zum Erzeugnis die neue ästhetische Einheit, das neue Individuum des reinen Gefühls.

4. Die Einheit des dramatischen Individuums.

Und doch ist dieses neue Individuum nur eine neue Form der Grundgestalt des reinen Selbst. Diese ist niemals ein biologisches Individuum, sondern es ist immer auf die Verinnerlichung, mithin auf den Stoff angewiesen, den es zu verinnerlichen gilt, und in dessen Verinnerlichung das Selbst erst entstehen kann. So ist überall das ästhetische Selbst auf eine Relation mit seinem Stoffe bezogen. Im Drama wird dieser Stoff zum Helden nebst seinem Zubehör. Der Held ist ein biologisches und ein politisches Individuum. Im Drama dagegen wird diese Individualität hinfällig gegenüber dem ästhetischen Problem, welches diese Art von Individuum in die Relation mit dem Individuum des Zuschauers einstellt. Aber auch der Letztere kann hier nicht als Individuum gelten; er muß seine ästhetische Individualität erst in der Relation sich erringen, und sie zu behaupten suchen.

Dieses Erringen und diese Behauptungen bilden das Leben des dramatischen Individuums. Wenn der Held stirbt, so ist sein Tod nur ein biologisches Gleichnis; sein ästhetisches Leben ist ja gar nicht auf seine biologische Individualität beschränkt. Diese ist ja nur eine Stoffeinheit, und als solche nur eine methodische Vorbedingung. In dieser partiellen Erscheinung ist der Held ja gar nicht eine ästhetische Einheit, sondern nur ein Teil derselben, vielmehr ein Glied der Relation, in welcher allein die ästhetische Einheit Bestand hat. Er kann daher ebenso wenig an und für sich sterben, wie an und für sich leben. Er lebt nur das ästhetische Leben des reinen Selbst, welches in der dramatischen Relation beruht. Seine Auferstehung ist daher auch nur ein mythologisches Gleichnis. Er stirbt gar nicht; er braucht daher auch nicht aufzuerstehen. Sein Handeln und sein Leiden, sein Leben und sein Sterben bezieht sich nur auf ein Glied der Relation, wenngleich vorzugsweise auf das des Helden.

Nicht minder aber muß auch der Zuschauer in alle Wechselfälle dieser Relation immer mithineinbezogen werden. Seine Furcht ist eine Art von Tod, sein Mitleid eine Auferstehung. Noch deutlicher wird es am Zuschauer,

was die dramatische Einheit bedeutet, und worin sie besteht. Er stirbt nicht bei allen seinem Mitleid, geschweige seiner Furcht. Aber seine Gemütsbewegungen gehören, der Relation zufolge, in das innere Leben dieses Dramas. Sein Überleben macht es daher unbestreitbar, daß der Tod des andern Individuums nur ein ästhetischer Scheintod ist. Was geht es im Drama uns an, daß ein Mensch sein Leben aushaucht? Eine solche Betrachtung ist moralischer Art. Im Drama kann das alleinige ästhetische Individuum nimmermehr sterben, sofern der Zuschauer nach Hause geht. Aber wenn der Vorhang gefallen ist, so ist keineswegs das Drama zu Ende, sondern es lebt weiter im Geiste des Zuschauers, in dem die Relation mit dem Helden ebenso wenig, wie die mit dem Zuschauer der beendeten Vorstellung, abgebrochen und vernichtet ist. Nur in der naturwirklichen Erscheinung ist das Stück aus. Das Drama aber hat zwar, als Kunstwerk, einen Abschluß; aber seine ästhetische Wirksamkeit, seine Wechselwirkung ist ein geistiger Prozess, der, als solcher, kein Ende hat. Daher ist das ästhetische Individuum unsterblich, vielmehr ewig. Tod und Auferstehung betreffen nur die Stoffe der methodischen Vorbedingungen; das reine Gefühl, das reine Selbst ist dieser materiellen Vorstellungen enthoben. Die tragische Einheit besitzt das Leben der ästhetischen Bedeutung, welche, wie alles Geistige, Ewigkeit vertritt.

Man könnte meinen, daß die Komödie deshalb die höhere dramatische Form sei, weil sie von dieser Täuschung im Begriffe des Individuums frei ist. In der Komödie ist gar nicht das Individuum der Held, als das Sujet des Dramas, sondern dieser ist die Gesamtheit in den Institutionen ihrer Kultur. Es kann daher auch nicht etwa der Tölpel oder der eigensinnige Scheinheld hier als das dramatische Individuum gelten; denn immer ist es vielmehr das Abstraktum der menschlichen Kultur, welches in Verhandlung kommt. Daher fallen auch die Anstöße hinweg, welche das Schicksal des biologischen Menschen bildet; das Individuum stirbt hier nicht, und seine Auferstehung wird dem irdischen Tode gegenüber daher überflüssig. Der Held

der Komödie kommt nicht zu Falle, geschweige zu einer ernsthaften Erhebung. Er bleibt in der allgemeinen Hinfälligkeit ein allgemeines Glied, dessen Spezialität nur darin besteht, daß er in seinem Falle diese allgemeine Niedrigkeit zu markanter Deutlichkeit bringt.

Er ist daher auch eigentlich gar nicht ein persönliches Individuum, sondern vielmehr ein Typus, sei es des menschlichen Geschlechts überhaupt, und zwar des männlichen, oder des weiblichen Geschlechts sei es ein Typus der allgemeinen geschichtlichen Kultur. So ist freilich jene tragische Antinomie im Begriffe des Individuums in der Komödie nicht gegeben. In ihr spannt sich überall die Relation mit dem Zuschauer. Die Böcke waren die ersten Zuschauer, und sie waren gewiß nicht Statisten. Und was wäre die Komödie ohne die Resonanz des Lachens? Hier also ist die Relation unverkennbar.

5. Die Tragödie Voraussetzung der Komödie.

Dennoch kann hiernach der Wert der Komödie nicht allein bestimmt werden; abgesehen davon, daß alle diese wertschätzenden Abstufungen ohne entscheidenden Belang sind. Entscheidend ist vielmehr in dieser Hinsicht der Umstand, daß die Komödie nicht für sich allein bestehen kann; daß sie die Tragödie zu ihrer innerlichen Voraussetzung hat. Worin besteht diese Voraussetzung?

Sie liegt in der methodischen Vorbedingung, welche die Sittlichkeit für das reine Gefühl bildet. Die Sittlichkeit ist ein positiver Begriff; der reine Wille hat positive Gebilde zu seinen Schöpfungen. Mit negativen sittlichen Werten allein und ausschließlich läßt sich in der Kunst nichts anfangen. Sie können nur durch die Kontrastwirkung ihre Negativität positiv machen. So ergibt es sich schon aus dieser methodischen Sachlage, daß das Drama seinen methodischen Anfang, seinen Ursprung in der Tragödie haben muß; wie

sehr immer gleichzeitig, wie im Satyrnachspiel, die Komödie sich unmittelbar anschließen mag.

Wenn die Komödie von der Antinomie im Individuum frei ist, so kann man sagen, dies komme daher, weil ihr überhaupt der Begriff des Individuums fehlt, der keineswegs lediglich der Biologie entstammt, sondern von der Sittlichkeit entlehnt wird. Diese Entlehnung ist das Werk der Tragödie. Sie könnte von der Komödie nicht bewirkt werden, wenngleich auch sie in sittlicher Bedeutung das Individuum behandelt. Für sie aber ist ja die ganze sittliche Kultur nur ein Possenspiel. Wie könnte sie zu einem Individuum kommen, welches ja nur die Abbreviatur der sittlichen Kultur, ihrer Ideen und ihrer Einrichtungen ist? Wie könnte sie zu dem Individuum gelangen, das sie dennoch nicht entbehren kann, wenn die Trägödie nicht da wäre, auf die sie immer hinblicken und hinschielen muß bei allen ihren Scheinversuchen, jene sittliche Kultur nicht nur herabzuwürdigen, sondern auch die Illusion zu erregen, daß sie sie ignorieren könne. Die Herabsetzung darf darüber nicht hinwegtäuschen, daß sie keineswegs der Ignorierung gleichkommt. Ohne die Tragödie kann es keine Komödie geben. Andernfalls würde die methodische Vorbedingung des Sittlichen hinfällig.

An dem Zusammenhange zwischen dem Selbstgefühl, der Erzeugung des Selbst im Gefühle, mit der Vorbedingung des sittlichen Selbstbewußtseins, dem Individuum des reinen Willens kann doch kein Zweifel mehr aufsteigen. Haben wir doch das Wesen aller Kunst in der Liebe zur Natur des Menschen erkannt, zur Einheit des Menschen in Leib und Seele. Und das Wesen aller Poesie ist uns aufgegangen in der Verinnerlichung, welche dieser Einheit des Menschen sich bemächtigt kraft der innern Sprachform des Gefühls. In der Entwicklung dieser allgemeinen Verinnerlichung stehen wir nun hier im Drama vor der hohen Stufe, auf welcher die Verinnerlichung eine neue Art von dualer Einheit des Individuums erzeugt, gemäß der Relation zwischen der dramatischen Person und dem Zuschauer.

Unter allen Formen, welche die Idealisierung des Individuums zu durchlaufen hat, möchte diese die höchste Steigerung

darstellen. Hier wird die Vereinigung der zwei Seelen in der Geschlechtsliebe weit übertroffen. Und doch ist und bleibt es das allgemeine Problem der Poesie und der Kunst, welches hier nur zur Paradoxie gesteigert wird. Was ist ihm Hekuba? Was ist der Hekubaer? Darin besteht nicht das höchste Wunder der dramatischen Kunst, daß der Schauspieler in seine Maske hineinwächst, sondern das ist das Wunder, daß der Zuschauer eins wird mit dieser Maske, daß die dramatische Einheit des Individuums den Schleier der Maja über diese so getrennten Individuen aufdeckt. Das aber ist die höhere Form der Verinnerlichung, welche der Einheit des Menschen inne wird, die höhere Form der Liebe zur Natur des Menschen, zur Einheit des Individuums in Seele und Leib.

Was ist uns Hekuba? Das ist die Frage. Diese Frage erledigt das Drama. Wie Hekuba nichts ist ohne den Zuschauer, so stellt sich nun auch die Folgerung ein: auch wir sind nichts ohne Hekuba. Mag man immerhin sagen, der reine Wille fordere und bedinge die duale Einheit von Ich und Du. Man weiß aber, daß diese duale Einheit erst in der Allheit ihr wahrhaftes Leben annimmt. Mag man andererseits sagen, daß die Geschlechtsliebe schon die duale Einheit verkörpert. Man weiß aber, daß in ihr die Dualität untergeht, daß jeder Partner seinen Widerpart in sich zu verschlingen strebt, daß somit die Dualität in der Einheit aufgeht, und daher die Einheit selbst untergeht. Hier aber vollzieht sich diese hohe Stufe der Idealisierung, welche das ästhetische Selbst auszeichnet. Wie ein Regenbogen deckt sich, baut sich eine Brücke zwischen lebenden Individuen, und auf dieser Brücke kommt ein neues Leben, eine neue Einheit des Individuums zum Vorschein.

6 Die dramatische Theorie über Furcht und Mitleid.

Daher hat die Theorie des Dramas von Anfang an auf diesen Zusammenhang hin sich aufgerichtet. Furcht und Mitleid sind nicht nur Begleiterscheinungen der dramatischen Aufführung, sondern sie gehören zum Inventar, zur Konstruktion des Dramas. Es handelt

sich daher auch nicht um die Reinigung von diesen Leidenschaften für den Zweck des Dramas. Das ist eine Veräußerlichung der Katharsis, welche vielmehr eine Verinnerlichung sein muß.

Furcht und Mitleid sind die Lebensäußerungen, mittelst deren jene höhere Form der Individualisierung sich vollzieht. Man darf nicht mehr fragen: Was ist uns Hekuba? Es gilt vielmehr hier mehr als sonstwo der Satz: De te fabula narratur. Der Unterschied ist aber, daß die Fabel nicht erzählt wird, und auch nicht schlechthin nur erlebt wird, sondern daß sie in eine Handlung umgeformt wird. Zur Handlung aber gehören zwei Menschen, welche erst die Einheit der Handlung, die Einheit der handelnden Person ins Werk setzen. Diese Einheit ist hier nun nicht die Einheit der Allheit, wie im Selbstbewußtsein des reinen Willens, sondern sie ist die Einheit der Menschennatur in seiner Seele und seinem Leibe.

Diese Einheit hat nicht der Schauspieler zu erweisen, insofern er mit seiner Maske sich deckt, sondern der Zuschauer beweist sie in seiner Furcht und seinem Mitleid, in der Verinnerlichung, welche er selbst an der Hekuba vornimmt. Das ist die dramatische Offenbarung der Liebe zur Natur des Menschen, der dramatischen Einheit, welche in dem Zuschauer aufgeht, und welche seine leibliche Trennung von Hekuba und ihrer Maske durchbricht und überbrückt.

7. Die moralische Schaubühne.

Was ist mit dieser Stufe der Individualisierung, der Idealisierung des Individuums erreicht? Wenn wir so fragen, so fragen wir nicht ästhetisch, sondern ethisch, und damit erweist sich die Frage als einer Vorbedingung zugehörig. Für die Einheit des Bewußtseins aus dem Gesichtspunkte des Kulturbewußtseins leistet die dramatische Einheit sicherlich eine hohe Form der Idealisierung, eine Form der Entwicklung, die unübertrefflich scheint. Daher ist zu allen Zeiten teils im positiven, teils im negativen Sinne die Meinung entstanden, das Drama

decke sich mit der Sittlichkeit. Wenn Schiller sagt, die Bühne sei die moralische Anstalt, so wollte er gewiß nicht die ästhetische Freiheit des Dramas an die Moral preisgeben, sondern er wollte nur seinen Grundgedanken von der ästhetischen Erziehung des Menschen am Drama bekräftigen.

Dann aber hätte ebenso sehr Äschylus Recht, wie er bei Aristophanes den Euripides absetzt. Der Wettstreit, den Aristophanes in den Fröschen an zwei Meistern der Tragödie bloßstellt, läßt es noch deutlicher erkennen, als dies etwa durch das Urteil des Philosophen, durch das Urteil Platons zur Mahnung wird: daß es ein zweischneidiges Schwert ist, welches die Poesie im Drama geschliffen hat.

Diese ganze große Gefahr wird beseitigt, wenn der Unterschied klargestellt wird, welcher zwischen der dramatischen Individualisierung und der ethischen besteht. Man mag immerhin die dramatische Form der Individualisierung höher stellen als die ethische, die in der Tat ja von ihr aufgenommen wird: man soll nur beide nicht gleichsetzen. Darauf kommt es an. Man mag in der dramatischen Einheit schier ein Wunder der Idealisierung des Individuums erkennen: man soll nur darüber nicht vergessen, daß die ethische Idealisierung, mag sie selbst ein geringeres Wunder sein, etwas anderes zu bedeuten hat. Dann wird man nicht übersehen können, daß die ethische Idealisierung des armen Einzelmenschen zur Allheit der Menschheit, an der Krücke und am Gängelbande der Allheit des Staates, immerhin auch kein geringes Wunder darstellen möchte. Dieses Wunder ist die Vorbedingung des andern Wunders. Ohne das sittliche Individuum kann es das dramatische Individuum nicht geben.

Der Zuschauer fürchtet zwar keineswegs allein für den Gerechten, sondern auch für den Schurken; nur darf der Funke des sittlichen Lichtes auch im Schurken nicht erloschen sein. Er darf nicht zum Lumpen (φαῦλος) entmannt sein. Mithin bleibt die Forderung der sittlichen Vorbedingung auch dann für das Drama bestehen, wenn ein Richard ein Glied der dramatischen Relation wird.

Vielleicht erklären sich, beiläufig gesagt, so auch die häufigeren Konfrontationen mit dem Zuschauer, welche in diesem Drama vorkommen, und zwar nicht nur vermittelst der Monologe, sondern noch mehr in den besonders herausfordernden Szenen, in denen Richard, wie mit der Anna und mit der Margarete, die größten Steigerungen der dramatischen Metamorphose bis zur Paradoxie vollzieht.

Zwei Gedanken müssen wir sonach unterscheiden, aber beide festhalten. Das ästhetische Individuum ist nicht schlechthin das sittliche; aber das sittliche ist die Vorbedingung des ästhetischen.

So erklärt es sich, daß das Individuum in seinen sittlichen Komplikationen das durchgängige Problem des Dramas bildet, so daß man die Relation mit dem Zuschauer ganz vergißt, seine Mitwirkung nur als Begleitung ansieht, und die höhere Individualisierung daher ganz übersieht. Betrachten wir jetzt nun die Komplikationen, in denen das stoffliche Problem des Individuums, vielmehr das methodische der Vorbedingung in dramatischen Hauptgestalten sich abspielt.

8. Das methodische Vorproblem des Individuums.

Der Ursprung aller Poesie liegt im Epos, mithin auch für das Drama. Dem Epos ist der Mythos immanent. Daher ist sein Charakter die Indifferenz zwischen Gott und Mensch. Daher kann das Epos nicht bestehen bleiben, weil die mythische Naivität nicht bestehen bleiben kann, welche in dieser Indifferenz ihren Grund und Inhalt hat. Je mehr der Mensch zum Kulturmenschen heranreift, desto mehr scheidet er sich von den Göttern. Die Reife des Kulturmenschen besteht und erprobt sich in der Klarheit, die ihm immer mehr über sein Wesen, über sein Leben und Wirken und Leiden aufgeht.

Mit dieser Klarheit steht in gleichem Schritt die Dunkelheit, die immer mehr über das Wesen der Götter fällt. Das Regiment der Götter wird immer unbegreiflicher, je gewaltiger ihr Eingreifen in das Einzelne des Menschen-

lebens erkennbar wird. Auch das Schicksal wird nicht mehr als eine Schranke der Einsicht anerkannt. Im Epos steht es noch über den Göttern, bildet also gleichsam noch eine höhere Instanz gegen die dunkle Macht und Willkür der Götter. Jetzt aber gibt es keine Schranke mehr im göttlichen Weltregiment, dem die Menschenwelt rettungslos ausgesetzt ist. Jetzt gibt es daher auch keine Rettung mehr für das menschliche Individuum.

Neben dem Schicksal und gleichsam korrelativ zu ihm gab es und gibt es eine andere Macht über dem Individuum. Diese besteht in seinem Geschlechte, in einer engern Gestaltung seines Stammes. Auch hier entsteht jetzt die Frage: steht das Geschlecht für das Individuum ein, ist es eine Schutzform desselben, oder bildet es eine feindliche Macht, gegen die das Individuum sich zur Wehr setzen muß? Mit dieser Frage stehen wir am Mittelpunkte des antiken Seelenkultus, und somit im Innersten, in den ursprünglichen Tiefen seines Seelenbegriffs, mithin auch im Zentrum des ästhetischen Begriffs von der Einheit des Menschen.

Seele und Leib sind ja nur eine Formel für das Problem der Einheit im Menschen. Der Leib vertritt die ganze große Mannigfaltigkeit des Milieus, welches als Kausalität der problematischen Freiheit der Seele entgegensteht. Ohne die Freiheit in irgend einem Sinne kann die Handlung nicht zustande kommen, die das Drama zu entfalten hat. Ohne das Milieu aber bliebe das Skelett des Leibes schemenhaft, und mithin auch die Seele so in der Natur des Menschen.

Der Seelenkultus ist ursprünglich überhaupt Ahnenkultus. Die Vertiefung des Seelenkultus führt daher auch zu einer Vertiefung des Ahnenkultus. Die Kausalität, welche das Geschlecht, welche die Ahnen für das Individuum vertreten, muß daher nicht nur geschlossener, zwingender werden, sondern auch in das entgegenstehende Gebiet der problematischen Freiheit hinüberwirken, und sich auch dorthin einflechten. Dadurch wird nicht etwa die Freiheit immer mehr gehemmt, sondern in ihr selbst entsteht auch eine Gegenwirkung der Kausalität. Diese Korrelation

der Ahnen und des Individuums ist das innerste Motiv der antiken Tragödie, und es ist nur eine Übertragung der Korrelation von den Ahnen auf die Mannigfaltigkeit des Milieus überhaupt, welche auch der Grundzug des neuern Dramas bleibt.

9. Das Individuum im Epos und im Drama.

Wie es der Sinn des Ahnenkultus ist, daß die Nachkommen, und nicht allein die abgeschiedenen Spukgeister, das Fortleben der Ahnen, die Wiederauferstehung der Seelen darstellen, so richtet an dieser Relation das Drama sein Problem, das Problem von der Einheit der Menschennatur auf. Und das ist der Fortschritt des Dramas über das Epos. Das Epos kennt die Ahnen nur als die Götter, deren Sprossen die Helden sind. Bei dieser Heterogeneität bleibt Willkür, Laune und Leidenschaft über dem Schicksal der Menschen. Daher muß das Schicksal als korrigierende Instanz über den Göttern stehen. Das Individuum aber bleibt trotz aller Heterogeneität der Abstammung dennoch nur der Sproß seiner göttlichen Ahnen, und seine Individualität besteht nur in seiner göttlichen Prädestination. So ist der göttlichste der Helden, Achilles, nur ein Kompromißgebild der Thetis und des Zeus. Wenn aber so das Individuum noch nicht zur Entdeckung kommt, wieviel weniger könnte sich die dramatische Einheit mit dem Zuschauer herstellen.

Das Drama muß daher vorab sich auf das Individuum hinrichten. Es darf nicht schlechthin in seinen Ahnen aufgehen, wie daher auch nicht die Götter selbst seine Ahnen bleiben dürfen. Andererseits aber darf es auch nicht dem Zusammenhange mit den Ahnen gänzlich entrückt werden; denn diese bilden den Grundstock des Milieus, die Grundkraft der Kausalität, ohne welche das Individuum keine Freiheit, mithin keinen Gehalt gewinnen könnte. Es muß mithin dies das Problem werden: daß der Zusammenhang mit den Ahnen, auf dem der Seelengrund ruht, ungeschwächt erhalten bleibe

daß aber aus diesem Zusammenhange heraus das Problem einer neuen Einheit, eines neubegründeten Individuums entwickelt und bedingt werde. Das Individuum muß seinen Zusammenhang mit seinem Ahnengeschlechte unverrückt behalten; es darf aber in diesen Ahnen nicht schlechterdings aufgehen.

Die Ahnen sind bestenfalls nur sein Leib. Eine neue Seele muß für den neuen Menschen erweckt werden, eine Seele, die nicht lediglich prädestiniert ist, die vielmehr erst in dem neuen Problem der Handlung zur Auferstehung kommt. Diese Seele ist zunächst zwar nur erst die Seele der sittlichen Handlung. Aber an dieser Vorbedingung rankt sich die dramatische Seele, die Einheit des dramatischen Individuums empor.

Es ist ein tiefer Zug in der antiken Tragödie, den auch *Sophokles* festhält im *Ödipus*, den aber *Äschylus* in der *Orestie* zu klassischer Klarheit bringt: daß nicht nur der Gegensatz zwischen dem Individuum und seinem Geschlechte zum Problem wird, sondern daß in das Geschlecht selbst, *in den Seelenbund der Ahnen hinein dieser Zwiespalt im Menschenwesen hineingetragen wird*. Vater und Mutter selbst pflanzen die Erbsünde. Damit beginnt die Nüchternheit der ittlichen Kultur. Damit wird der Zusammenhang mit der mythischen Vorzeit, mit der Ahnenwelt der Götter aufgehoben. Jetzt kann auch erst eine persönliche Aktualität beginnen. Vater und Mutter haben zwar nicht in Sünde das Kind gezeugt; aber sie haben gesündigt, und in dieser Sünde sind sie die Ahnen, bilden sie mithin die Seelenwurzel des Individuums. Da bleibt nichts übrig, es muß ein neuer Seelenquell gegraben werden, wenn anders das Individuum erstehen soll. Aber wenn selbst diese neue Quelle erschließbar wird, welche Last liegt jetzt auf dem Leibe des Menschen, wenn so befleckt sein Ursprung ist. Welche neue Kraft muß in der Seele offenbar gemacht werden, wenn sie zu einem neuen Ursprung des Individuums werden soll. So greift die vertiefte Kausalität in die Vertiefung der Individualität hinüber, und erweckt *das Problem der Handlung*.

So erklärt es sich, daß auch Shakespeare an diesem Zwiespalt zwischen Vater und Mutter festhält. Und Hamlet ist doch wohl der Typus der Shakespeareschen Tragik. Übrigens dürfte er auch ein latentes Leitmotiv im Zyklus der Königsdramen bilden, und besonders auch für Richard III ein sehr geheimes Motiv bilden, über welches seine Mutter jedoch sich mehrfach ausspricht.

Immerhin ist es bei Shakespeare nur ein Zwiespalt, oder gar nur ein Mangel der Harmonie zwischen Vater und Mutter, durch den das Individuum aufgeschreckt wird. Im antiken Drama dagegen mordet die Mutter ihren Gatten, den Vater des Sohnes. So muß der Sohn zum Muttermörder werden. Welche Instanz kann hier schließlich die Ate bilden, die als der Verhängnisgrund dieser neuen Blutschuld eingestellt wird? Sie kann nur als die schleierhafte Fortsetzung des alten epischen Schicksals gelten, das hier nichts mehr zur Entscheidung ausrichten kann.

Vor dieser Blutschuld muß der Sohn zum Individuum werden, aus eigener Freiheit werden, und die Ate kann hier nur die Entschuldigung zu bedeuten haben, nicht etwa die Freiheit illusorisch machen. Jetzt handelt es sich auch nicht mehr allein um den Ahnenkultus, um die Rache ob der Blutschuld, die am Vater verübt ist, wenngleich freilich dieses Urmoment des Menschenbegriffs nicht ausgelöscht werden kann. Jetzt handelt es sich auch nicht mehr schlechthin um das Ahnenverhältnis zwischen Vater und Sohn, in welchem und kraft welches die neue Seele des Individuums erstehen könnte. Das neue Individuum kommt jetzt zur Auferstehung mehr durch die Mutter als durch den Vater; mehr durch den ehelichen Todesfrevel der Mutter als schlechthin durch die Ermordung, die an sich nur den Seelenraub des Vaters bedeutet.

Es ist daher auch nicht eigentlich, nicht im letzten Grunde der Zwiespalt zwischen Vater und Mutter, der das neue Problem erregt, sondern es handelt sich um den Zwiespalt in der Natur des Individuums, in Leib und Seele des Sohnes bei diesem Zwiespalt zwischen Vater und Mutter. Das Individuum entsteht aber nicht als ein klares Produkt,

sondern als ein hartes Problem, dunkel und zwiespältig und zweideutig, und dennoch unaufhaltsam; nicht eine Lösung, aber die Schreckgestalt eines Problems.

In einer doppelten Gestalt und Mission tritt das Individuum in die sittliche Welt ein, und von ihr aus in das Drama. Vom Vater hat es nicht sowohl das Gepräge der Unschuld als vielmehr den Rachegeist der Schuld, und in ihm die Mission der Sittlichkeit empfangen. Von der Mutter aber haftet das Mal des Lasters an ihm. In diesem Widerstreit seiner Ursprungsbedingungen wird das Individuum geboren; mit ihm tritt es auf den Plan. Der Widerspruch in seiner Abkunft bedeutet den Widerspruch in seiner Individualität. Und dennoch ist dieser Widerspruch seine Geburtsmatrikel, und vielleicht mehr als dies, vielleicht sogar sein Geburtsrecht. Dieses Fragezeichen gegen den Charakter des menschlichen Individuums richtet das Drama auf. In diesem Fragezeichen vollzieht die Tragödie die Einheit des armen Menschenkindes, das als tragischer Held sich aufspielt.

Die ästhetische Eigenart scheint hier mit der sittlichen Vorbedingung zusammenzufließen; so fundamental erscheint die Erzeugung des dramatischen Individuums. Dennoch darf man die Grenzen zwischen der Vorbedingung und dem Selbst des reinen Gefühls nicht verwischen. Es ist nur sittliche Vorbedingung, wie weit immer hier der Umfang der Ate ausgedehnt wird, über das ganze Gebiet des göttlichen Ahnenrechts. Aber man kann es nicht mehr zur sittlichen Vorbedingung rechnen, wie nun hier Orestes zum Individuum erhoben wird. Der Zwiespalt wird damit nämlich von den Ahnen auf die Götter übertragen.

10. Die Orestie.

Die Erinnyen stellen in den Göttern selbst den Widerspruch bloß. Sie vertreten das blinde Schicksal der Vergeltung, die daher nicht sowohl Strafe als vielmehr Rache ist. Dieser Rache gegenüber wird Orestes frei von seiner Schuld. Sie können nicht schlechthin für sein Gewissen gelten; denn sein Gewissen klagt ihn nicht allein an,

sondern es spricht ihn auch frei. Sein Gewissen sagt ihm, daß er in seiner Mutter die Seele seines Vaters rächen mußte. Sein Gewissen ist daher nicht eindeutig, wie es eben auch sein Individuum nicht ist. Dennoch ersteht das Problem seines Individuums: sollte es etwa lediglich oder auch nur in höherm Grade von seiner Mutter abstammen als von seinem Vater?

Zwei Dinge sind es, die zur Erkenntnis empordringen: das Individuum ist ein unaufhaltsames Problem. Aber die Einheit dieses Individuums ist ein Zwiespalt. Der Zwiespalt darf nicht nivelliert, er muß aufgehoben, überwunden werden. Er könnte aber nicht zur Ausgleichung kommen, wenn sein Dasein in seiner klaffenden Schärfe übertüncht würde. Aber er kann zur Überwindung kommen: die dramatische Einheit vermag ihn zu überwinden.

Wiederum stellt sich die Gefahr ein, daß der Vorbedingung zugeschrieben wird, was vielmehr die dramatische Leistung ist. Orest wird befreit. Es scheint, daß der alte Dionysos selbst von seinen Leiden befreit würde. Aber hier waltet nicht mehr der alte, noch ein erneuerter Mythos. Athene tritt auf, und offenbart ein neues göttliches Recht, eine neue göttliche Gerechtigkeit, ein neues Wesen der Gottheit. Wiederum könnte es hiernach scheinen, als ob die Vorbedingung der Sittlichkeit nur weitern Raum gewänne, nur tiefere Wurzeln schlüge. Aber was bliebe alsdann für den eigenen Gehalt der Tragödie übrig, wenn man nur die neue göttliche Offenbarung, die Gründung einer neuen Sittlichkeit zum Inhalt der Tragödie machte?

Der Irrtum hat seinen Grund in der mangelhaften Auffassung von der Macht der ästhetischen Eigenart auch gegenüber seiner moralischen Vorbedingung. Freilich ist es die Schöpfung des Dramas, welche diese fundamentale Umgestaltung in der religiösen Gesinnung des Altertums hervorbringt. Aber diese religiöse, diese sittliche Umgestaltung ist nur das methodische Nebenwerk oder besser Vorwerk der poetischen Schöpfung, nicht diese selbst. Sie ist das Werk der homogenen methodischen Umformung, welche das reine Gefühl an seiner sittlichen Vorbedingung in homogener Methodik vollbringt. Aber die eigene Methodik des reinen Ge-

fühls ist nicht auf die Götter, sondern auf den Menschen, auf die einheitliche Natur des Menschen gerichtet.

Am Schlusse der Orestie wird dies beinahe zu lehrhafter Deutlichkeit gebracht. Athene stiftet nicht einen neuen Kultus, sondern den Areopag, und in seiner Grundveste das neue attische Recht. So ist es nicht eine Reformation der Religionsbegriffe, auf die es abgesehen wird, sondern die Errichtung, die Befestigung, die Rettung, die Erlösung des Individuums allein ist der Gegenstand und das Ziel dieser Handlung. Nicht die Ate hat in Orestes gehandelt, sondern das neue Recht macht es offenbar, daß er als ein souveränes Individuum erstanden ist, von seinem Vater her auferstanden gegen seine Mutter; daß er als dieses Individuum erstanden ist kraft der Handlung, die nicht das Werk seiner Ate, sondern die Handlung seiner Freiheit ist. Eine neue Politik, ein neues staatliches Recht hat über die alten Götter obgesiegt. Die Erinnyen sind abgesetzt, in Eumeniden umgeweiht worden.

Und wie es sich sonach nicht sowohl um eine neue Gottheit als vielmehr um ein neues staatliches Recht handelt, so müßte man auch sagen, die poetische Eigenart bestände in einer neuen Politik, nicht nur in einer neuen Religion, wenn man nicht hier die ästhetische Eigenart in die methodischen Vorbedingungen hindurchwirken ließe. Überall zeigt sich die Eigenart des reinen Gefühls in ihrem Übergreifen, in ihrer Souveränität über die Religion und über jede, auch staatliche Form der Sittlichkeit. Aber die ästhetische Eigenart hat doch noch positivern Charakter, als welcher in dieser Souveränität selbst gelegen ist.

Die ästhetische Eigenart hat sich hier in der dramatischen Einheit zu bewähren. Diese aber wächst dem tragischen Helden selbst über den Kopf; sie schlingt ihn mit dem Zuschauer zusammen. In dieser Vereinigung erst entsteht, in ihr allein besteht die dramatische Einheit. In ihr erst ersteht das dramatische Individuum.

Für diesen Höhepunkt der dramatischen Erzeugung ist der Ausgang der Orestie so außerordentlich lehrreich. Der tragische Held geht hier nicht unter, sondern er wird von

seinem Leiden erlöst, und durch die Götter, durch Athena und durch Apollon wird er in sein Land wieder eingesetzt. Das ist ein Ausgang, der dem Epos homogen ist, in dem Urvater Dionysos ebenfalls von seinem Leiden befreit wird. Wenn Orestes aber aufhört zu leiden, so hört er auch auf zu handeln, und sein Beruf als tragischer Held ist alsdann abgelaufen. Und was wird nun aus seinem Individuum, das er doch nur in seinem tragischen Berufe erworben hat, und das er sicherlich nur in diesem behaupten kann? Man sieht, daß es sich am letzten Ende nicht allein um den Helden handelt bei der Schmiedung der dramatischen Einheit.

Und was wird aus dem Zuschauer, wenn er nach diesem Theaterende heimgeschickt wird? Man sieht, daß es sich in der Tat um die Fortspinnung der Individualität von dem Helden auf den Zuschauer dreht. Das Problem des Individuums ist nunmehr über den Zuschauer hereingebrochen. Gleichviel, ob das Stück zu Ende ist, oder später weiter gespielt wird: das Problem des Individuums ist in dem Zuschauer aufgegangen. Seine Lösung braucht nicht endgültig erstattet zu sein. Es ist nicht der Sinn des dramatischen Individuums, daß es ausgerechnet dargelegt würde. Das Individuum feiert seine Wirklichkeit als Problem. Auch alle seelische Einheit ist mehr Problem als Lösung, insofern sie nicht in einem Fazit aufgeht, sondern immer nur in der Handlung der Vereinigung lebendig bleibt.

So begreift es sich auch, daß im antiken Drama das Problem der Orestie fortgesponnen wird, ähnlich wie Homer in den zyklischen Epen. Und es ist keineswegs das Geschlecht des Tantalus, welches das vorwiegende Problem bildete. Durch diesen Zusammenhang darf man sich nicht von der eigentlichen Frage ablenken lassen: Wie konnte die dramatische Einheit sich immerfort so weiter spinnen? Das ist die Frage, welche durch die Kontinuität der epischen Fabel nicht zur Lösung gebracht wird. Die Kontinuität, welche die dramatische Einheit über immer weitere Kreise der Zuschauer spannt, ist begründet in jener dramatischen Einheit selbst, welche das Problem der Individualität immer tiefer, immer innerlicher ausgestaltet.

So entsteht uns ein sachlicher Zusammenhang zwischen Äschylus und Sophokles. Nicht nur Elektra nimmt an dem Schicksal des Orestes Anteil, geschweige in der modernisierten Form des bürgerlichen Schauspiels bei Euripides, sondern Antigone wiederholt in einer eigenen Weise die Mission des Bruders. Das Recht des Bruders wird nunmehr ebenso heilig, wie das Recht des Vaters. Nicht mehr der Ahne allein ist das Individuum, sondern nicht minder auch der Bruder, vor dem die Schwester ebenso zum Individuum aufwächst.

Und so geht es weiter zu anderen Fabelstoffen; immer bleibt die Spannung bestehen, die zwischen der Maske und dem Zuschauer obschwebt. In dieser Spannung allein bildet sich, in ihr allein besteht die dramatische Einheit des Individuums. Der tragische Held braucht nicht seines natürlichen tragischen Todes zu sterben; auch die Gefahr, bürgerlich fortzuleben, kann ihm nichts antun. Er steht wieder auf in Wiederholungen seines Falles; und wenn es selbst nicht die Schwester wäre, die den Bruder repetierte. Die Stoffe selbst ändern durch ihre Wiederholung nichts an der unerschöpflichen Originalität dieser dramatischen Einheit. Sie beruht auf dem unerschöpflichen Problem der menschlichen Individualität in jener eigenartigen Tiefe, welche die Eigenart des dramatischen Problems hervorbringt und ausmacht.

Das Problem der Orestie ist das Problem der Tragödie überhaupt. Es ist das Problem des menschlichen Individuums in der ästhetischen, und innerhalb ihrer in der dramatischen Fassung: als Einheit der Menschennatur in dem Leibe seines Geschlechts mit dem ewigen Fragezeichen seiner Seele.

11. Das Hamletproblem.

Es ist der tiefste Unterschied der Zeiten, daß das Problem im Hamlet sich anders entwickelt als in der Orestie. Um das Individuum im Verhältnis zum Geschlechte, und ebenso auch um die Handlung dreht sich Alles

in beiden Dramen. Aber daß das Individuum in tieferer Weise problematisch im Hamlet sich darstellen muß, das kann nicht auffallen. Indessen zeigt sich der Kontrast ganz evident im Problem der H a n d l u n g. Man hat die Handlung immer bei Hamlet vermißt, und wohl gar in dem Unterlassen der Handlung seinen tragischen Tod begründet. Es wird seine Aufgabe, der Schatten des Vaters erteilt sie ihm: die Mutter zu töten. Diese Handlung scheint demnach sein Problem zu sein. Wenn nun aber diese Handlung unterbleibt, so wird das Problem hinfällig, und so wird das Drama, dessen typische Größe doch nicht bestritten werden kann, dennoch in seinem Kerne hinfällig.

Zur sittlichen Handlung freilich gehört die A u s - f ü h r u n g. Die ästhetische Handlung dagegen ist durch sie nicht bedingt, und wird durch sie nicht vollzogen. Ganz andere Fäden durchkreuzen sie hier, und vollbringen in ihrer Verflechtung die Einheit der Handlung, und mittelst ihrer die Einheit des Individuums. Die negative Handlung, welche aus der unbedingten Mutterliebe und aus der unbedingten Ehrfurcht vor der Mutter erfolgt, gehört nicht minder zum Begriffe der Handlung im ästhetischen Sinne, wie der Schwertstreich. Es ist für das Gewissen Hamlets schon eine Art von Muttermord, wenn er zu ihr Dolche reden muß. Und es ist wahrlich nicht das Schauspiel einer Handlung, wenn er die Macht des Schauspiels herbeizieht, um der Tatsache sicher zu werden, die er an dem Oheim und Gemahl der Mutter zu rächen hat. Auch hier schlägt er Wunden in das Gewissen des Verbrechers.

Alle diese positiven oder negativen Handlungen sind jedoch aus dem ästhetischen Gesichtspunkte nur das Äußerliche der Handlung. Das Wichtigste in der ästhetischen Handlung ist das L e i d e n , und dieses gerade hat man als die Schwäche Hamlets und als den Mangel der Handlung in ihm gewöhnlich angesehen. Es ist aber gerade dies der m o d e r n e C h a r a k t e r d e s T r a g i s c h e n: d a ß d i e H a n d - l u n g i n L e i d e n a u f g e h t. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da". Es ist die Summe aller menschlichen Handlung, welche im Leiden gezogen wird. Im Leiden ver-

einigt sich daher auch am sichersten der Held mit dem Zuschauer zur Einheit der Handlung. Leiden ist das Wesen des Menschen. All sein Handeln ist Schein und Schwäche; im Leiden allein erprobt sich seine Stärke und sein wahres Wesen. Aus dem Leiden heraus erwachsen die Energien, welche nach mannigfachen Seiten hin in Handlungen ausstrahlen.

Diese Ansätze hält man nicht für volle Handlungen, und doch bilden sie das Wurzelgeäst der eigentlichen Handlung, welche das moderne Leben fordert. Die Konflikte der Kultur richten das Problem der Handlung auf; diesen Konflikten müssen auch die vielen Verzweigungen entsprechen, in denen die moderne Handlung sich zu entfalten hat. Nur darauf kommt es an, ob aus dem Mittelpunkte einer Wurzel alle diese Ansätze ausgehen, ob sie aus einem gemeinsamen Brennpunkte ausstrahlen. Als solche Strahlen sind die Leidenstaten ebenso zur Handlung gehörig, wie die positiven Ausführungen.

Wie das antike Drama die Interpretation der letzten Instanz des Schicksals sein will, so ist die moderne Tragödie die Rechtfertigung der sittlichen Weltordnung. Wir verlieren kein Wort mehr darüber, daß diese dramatische Aufgabe nicht etwa der moralischen Erbauung angehört. Die Rechtfertigung ist nicht eine ethische, sondern die eigene Leistung des reinen Gefühls. Die sittliche Welt wird durch sie ein Spielkind des Gefühls. Die Sittlichkeit mag über sie streiten; das reine Gefühl geht zwar davon aus, daß dieser Streit positiv entschieden sei; aber jetzt können nur noch hie und da Schatten von jenen Zweifeln aufsteigen. Wenn anders das Gefühl seine Reinheit durchzuführen vermag, so ergießt sich nunmehr das volle Sonnenlicht über den Mittelpunkt der sittlichen Welt, in den nicht sowohl das sittliche Individuum als vielmehr das ästhetische kraft seines Selbstgefühls gestellt wird.

Das Selbstgefühl ist das Gefühl, dessen Erzeugnis das Selbst ist. Im Punkte des Dramas hat die Handlung das reine Gefühl und in ihm das Selbst zu erzeugen. Zur ethischen Vor-

bedingung hat das moderne Drama aber die sittliche Weltordnung empfangen, und nur in ihr, nicht in dem antiken Schicksal, auch das sittliche Individuum. Das Problem der Handlung, wie das des dramatischen Individuums, kann daher nur zugleich im Verhältnis zur sittlichen Weltordnung gestaltet werden. Es kann sich nicht mehr nur handeln um das naive Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Geschlechte. Wenn dieses tragische Urmotiv, weil das ganze antinomische Milieu in ihm gedacht bleibt, festgehalten wird, so kann es sich nur der tiefern Relation einordnen, welche zwischen dem Individuum und der sittlichen Weltordnung nunmehr zur Klarheit gekommen ist. Nur kraft dieser Relation wird das Individuum das sittliche Individuum, und auf deren Grunde erst kann es zur Selbständigkeit des ästhetischen Individuums erblühen.

Man wird im Hamlet die Handlung nicht vermissen können wenn man von dieser ästhetischen Höhe aus sein Tun und sein Leiden betrachtet. ,,Die Welt ist aus den Fugen. Weh mir, daß ich gekommen bin, sie wieder einzurenken.' Wäre er ein Ethiker, so hätte es keinen Sinn, daß er als sein Weh, als sein Leiden es bezeichnet, daß ihm die Aufgabe geworden sei, an der sittlichen Weltordnung mitzuwirken. Das ist die sittliche Aufgabe, die allen Menschen im Großen, wie im Kleinen, auferlegt ist. Das ist das Glück des Menschen, sein höchstes Gut. Nur im ästhetischen, im dramatischen Sinne kann dies als Weh bezeichnet werden. Denn freilich ist die Kraft des Einzelnen nicht zulänglich zu dieser Aufgabe. Und jetzt drängt sich die alte mythische Antinomie hervor: der Mensch und sein Geschlecht, nach der christlichen Religiosität sogar der Mensch und seine Geburt.

Die alte Gynaikokratie verflicht sich mit der Erbsünde, welche von der Eva ausgeht, und so wird die Wollust des Weibes zur tragischen Wurzel des menschlichen Leides. Das Leiden des Dionysos geht über in das Leiden des Menschen vom Weibe und am Weibe. So wird dieses Leiden, in der Wollust des Weibes wurzelnd, zum tragischen Sündenfall. Darin kommt Shakespeare mit Äschylus zusammen.

Und Äschylus läßt hier Spuren einer modernen Gesinnung erkennen, die sogar bei Shakespeare fehlt. Klytämnestra ist nicht nur von Eifersucht wegen der Briseis gegen Agamemnon gestachelt, sondern ihr Groll wird in der Mutterliebe motiviert, weil Agamemnon Iphigenia geopfert hat. Dagegen fehlt solche Motivierung bei Shakespeare. Sie kann hier fehlen, weil für ihn nicht das Problem mehr ist, Geschlecht und Individuum, so daß dieses Verhältnis auch auf Seiten des Geschlechts gemildert und angegliedert werden müßte, sondern jetzt ist die Losung: Sein oder Nichtsein. Der ganze Wert des Menschenlebens steht in Frage.

Für Äschylus tritt Ägisth zurück; für Hamlet steht der Oheim im Vordergrunde, und gar nicht als Oheim, kaum noch vorwiegend als Gemahl der Mutter, sondern schlechthin als der Mörder. Die Komplikationen bei diesem Morde sind gleichsam nur die Illustration dazu, daß die Welt aus den Fugen ist. Die sittliche Weltordnung ist hier allein das klare Problem. Dagegen verschwinden oder treten zurück alle sonstigen Fragen, welche nach gemeinen sittlichen Vorstellungen zur Handlung gehören, und von solchen Gesichtspunkten aus auch zum dramatischen Individuum. Immerhin ist es hier doch wohl auch nicht zur Evidenz gebracht, daß die Mutter an dem Morde des Gemahls teilgenommen. Es genügt, daß sie das Weib des Mörders geworden ist; es genügt die Wollust des Weibes, als die Grundlage dieses Elends. Sie hat die Welt aus den Fugen gerenkt. Sie hat das Leiden über Hamlet gebracht. In diesem Leiden hatte sich sein Handeln zu bewegen, schlechterdings zu erfüllen.

Es ist daher nicht dem Problem gemäß, hier den gordischen Knoten zu durchhauen. Mit der Tötung des Mörders wäre die Welt nicht wieder eingerenkt; und daß sie aus den Fugen ist, darin allein besteht das Leiden Hamlets. Seine Familiengeschichte ist nur das persönliche Beispiel. Das Leiden wird zum Wesen dieses Individuums. Die dramatische Handlung muß im Leiden selbst sich vollziehen; sie geht nicht unter, wenn sie im Leiden aufgeht. Sein oder Nichtsein, das ist die einzige Frage. Nur das Leiden erfüllt das Sein; alle

sonstige Handlung ist Nichtsein. Nicht Calderon hat das christliche Drama in so idealer Form geschaffen, wie Shakespeare im Hamlet. Hier ist das Leiden, der christliche Typus des sittlichen Ideals, zur tragischen Handlung geworden. Und daher muß Alles, was sonst Handlung heißt, hier zurücktreten.

Es ist daher auch nicht unwesentlich, wie sich Hamlet zur Ophelia verhält. Dieser lyrische Grundquell auch des Dramas muß hier versiegen; er wird kraß überschüttet von dem tragischen Motiv der weiblichen Wollust, die auch sonst bei Shakespeare zur Enthüllung kommt, wie besonders in Cymbeline. Schon Gervinus hat auf das erotische Element hingewiesen, welches das Lied Ophelias vom Rautenkranze verrät. An diesem Punkte ist mithin der antike Dichter sentimentaler als der moderne. Das Leiden hat diese tiefere Einsicht von der menschlichen Schwäche, die zur Verderbtheit wird, herbeigeführt. Nicht das Geschlecht, sondern die Geschlechtsliebe tritt jetzt in scharfen Kontrast zum sittlichen Individuum. Die sittliche Weltordnung selbst wird in Frage gestellt vornehmlich durch diesen Naturtrieb des Menschen, und nicht minder im Weibe als im Manne. Dadurch wird die tragische Einsicht verschärft, und mit ihr das Leiden des Menschen, der Zwiespalt seines sittlichen Bewußtseins, der sein tiefstes Leiden ausmacht.

Naiv ist die antike Tragödie, insofern sie am Zwiespalt seiner Abkunft das Leiden des Menschen erfaßt. Daher kann die Rechtfertigung, die dramatische Erlösung wie in einem gerichtlichen Prozesse erfolgen. Die Erinnyen hatten Recht; die Eumeniden haben Recht. Für die moderne Tragödie hat es aber niemals ein Recht der Erinnyen gegeben; die Mutter selbst ist und bleibt der Grund des Übels, gleichviel, ob sie an dem Morde Anteil hat, oder nicht. Klytämnestra gilt noch nicht als der Grund des Leidens; ihr Frevel wird sogar noch motiviert. Daher wird die Weltordnung noch nicht zum eigentlichen Problem, sondern nur die Ordnung des einzelnen Geschlechts, und freilich in ihm auch der sittliche Halt und Grund des Individuums. Für Shakespeare hingegen steht nur die sittliche Welt in Frage; sie ist aus den Fugen, und sie muß wieder

eingerenkt werden. Sie ist das Sein oder Nichtsein. Mit ihr steht und fällt das Individuum, nicht allein das sittliche, sondern auf seinen Schultern auch das dramatische. Die Natur des Menschen wird zwiespältig, und daher die Liebe zu diesem Menschenwesen schwankend und unklar.

Von dieser höhern Warte des Kulturbewußtseins aus bringt Hamlet eine reinere ästhetische Befriedigung als die Orestie. Das Dasein des Individuums wird hier abgeschlossen. Er stirbt, und er darf sterben. Er hat sein Tagewerk vollendet; denn sein Tagewerk war das Leiden, die Entdeckung und die Erfüllung des Menschenwesens durch das Leiden, durch das Leiden am Menschentum selbst. Auch äußerlich tut er Alles noch, was an sonstiger Handlung bei ihm vermißt wurde. Er sühnt wenigstens die letzten Frevel, die in der Vergiftung den ganzen Spuk zu Ende bringen. So säubert er schließlich noch die Bühne, auf der sein Leben sich abgespielt hat. Auch die Mutter ist nunmehr demselben Mordplan verfallen, und endlich hat er auch dem mörderischen Oheim noch den letzten Stoß gegeben, wie der Vater es gefordert hat. Äußerlich hat er also in der Tat die Welt wieder eingerenkt; und was die sittliche Weltordnung betrifft, so ist Fortinbras da, der das Weltgericht erläutert.

Es ist nicht in jedem Sinne richtig, daß der Rest Schweigen sei; denn dieses Schweigen bedeutet zugleich die große Rhetorik der dramatischen Vereinigung, welche sich nunmehr zwischen Hamlet und dem Zuschauer einrenkt. Diese dramatische Einheit geht über die Köpfe der Totengräber hinweg, die zwar auch schon Zuschauer sind, aber doch nur noch im Sinne des antiken Chors. Diejenige dramatische Einheit, durch welche das moderne Drama das antike übertrifft, zielt auf den Zuschauer ab, und dieses Ziel hat zur Voraussetzung eine sittliche Gemeinschaft, welche ideeller, subjektiver ist als die des Schicksals im Zusammenhange der Geschlechter. Die sittliche Vorbedingung ist reifer und daher gehaltvoller, im Inhalt mächtiger und bestimmter geworden. Der moderne Tragiker sieht das Wesen des Menschen nicht nur in seiner genealogischen Natur. sondern in seinem gesamten geschichtlichen Milieu.

Die sittliche Ordnung der geschichtlichen Welt ist der feste Punkt, von dem er ausgeht, von dem aus das menschliche Individuum sein Interesse anzieht. Er fragt nicht: So schwach, geschweige so schlecht ist der Mensch? Wie könnte er imstande sein, eine sittliche Welt aufzubauen? sondern er fragt: die sittliche Weltordnung ist außer Zweifel; denn es gibt eine geschichtliche Welt. Wie aber fügt sich die zweideutige Natur des Menschen in diese sittliche Welt? Die Ausnahmen sind so himmelschreiend; sind sie nur Ausnahmen? Und bestätigen sie, als solche, um so tiefer die Regel? Oder aber sind die Ausnahmen überhaupt nur scheinbar; bewährt sich in ihnen selbst die geschichtliche Kraft der Sittlichkeit?

12. Die Königsdramen.

Der Begriff des sittlichen Individuums ist ein anderer geworden, nämlich ein geschichtlicher. Es kommt nicht auf Orestes an, und nicht auf Hamlet selbst. Im geschichtlichen Zusammenhange errichtet Shakespeare das tragische Individuum. Das ist der große Sinn seiner Königsdramen. Er bringt nicht die Prunkhandlungen der königlichen Hofstaate auf die Schaubühne, sondern die geschichtliche Kontinuität der Intriganten und Tronräuber, die sich die Krone aufsetzen. Nicht ihr eigener Glanz ist es, der ihnen den dramatischen Vorzug verleiht, sondern an sich sind sie Marionetten im gewaltigen Spiel der Geschichte. Sie sind schlecht, und auch gut, sind schwächlich, aber auch tapfer und heldenmäßig. Das ist Alles so ausgeführt, wie es im Einzelnen der dramatische Charakter erfordert. Im letzten Grunde aber kommt es auf diese Art von Individualität gar nicht an. Die dramatische Individualität spinnt sich jetzt als eine geschichtliche an, innerhalb welcher die einzelnen Könige selbst nur Puppen sind. Der Zusammenhang der Königsdramen ist die dramatische Neuheit, durch welche Shakespeare die Weltgeschichte zur Weltbühne macht.

Daher beschränkt er sich auch nicht auf die englische Geschichte, sondern zieht auch die römische in seinen neuen Zauberkreis. Schon Koriolan dringt in das Herz der republikanischen Verfassung ein. Und gerade hier befreit Shakespeare das dramatische Problem von der Gefahr einer politisch-kritischen Schablone, indem er den alten Konflikt zwischen Sohn und Mutter, verstärkt durch den mit der Gattin und dem Kinde, heraufbeschwört.

Aber wie sehr immer das zentrale Problem der Liebe, und zwar auch in der dämonischen Wollust des Weibes, den Mittelpunkt in Antonius und Kleopatra bildet, den allgemeinen dramatischen Mittelpunkt muß man doch in dem Zusammenhange dieses Dramas mit Julius Cäsar erkennen, mithin in dem politischen Brennpunkte der neuen Welt, die am Ende der Republik Roms entsteht. Und so ist es das große weltgeschichtliche Interesse, welches auch hier die Seele des neuen Dramas ist.

13. Der weltgeschichtliche Geist in Schillers und Goethes Dramatik.

Was Schiller zum modernen Dramatiker macht, was ihn Shakespeare in der Tendenz gleichstellt, ist dieser sein weltgeschichtlicher Geist. Nicht die Prunkkönige und der Flitterstaat der großen Welt unterscheiden das echte Drama vom bürgerlichen Schauspiel, sondern allein der weltgeschichtliche Sinn, die Einstellung des Menschen auf seine geschichtliche Natur. So kämpft Schiller für die Einheit des geschichtlichen Menschen, indem er die Gedankenfreiheit als das politische Grundrecht einsetzt. Und der König, der die Inquisition einführt, wird ihm der Träger dieses neuen Dramas.

Aber auch Wallenstein versetzt das dramatische Problem in den Mittelpunkt der neuen Welt, in den dreißigjährigen Krieg. Es ist nicht lediglich der Konflikt zwischen dem legitimen Monarchen und dem Condottiere, der hier das Problem bildet, sondern die ganze diplomatische Politik und der ganze innere Machtbereich einer militärischen Leitung wird hier zur Schau gestellt. Die Personen werden hier ab-

wechselnd gegen einander zum Chor, und so vermitteln sie selbst die Vereinigung mit dem Zuschauer, welche durch das geschichtliche Bild stets ungezwungen herbeigeführt wird.

Daß die Freiheit, die politische Freiheit, in der innern Freiheit der Kultur begründet, der Pulsschlag unseres wahrhaft nationalen Dichters ist, das ist, so gehaltvoll dieser Umstand ist, doch nur die Konsequenz aus der geschichtlichen Orientierung, welche auch Schiller seinem Drama zu geben vermochte. Nicht allein um Stoffe zu sammeln, hat er Geschichte studiert, sondern weil er als Universalgeschichte die Geschichte gedacht und definiert hat, mußte er die Höhepunkte seines dramatischen Schaffens auf die Brennpunkte der geschichtlichen Kultur richten und einstellen.

Auch Goethe darf aus diesem Gesichtspunkte ungeschmälert das Recht des Dramatikers zugesprochen werden, auch wenn er nur den Götz und vollends den Egmont geschaffen hätte. Aber freilich seine dramatische Mission geht über die einzelnen Perioden der Weltgeschichte hinaus. Er hat nicht allein in der Vergangenheit die Weltgeschichte gesucht, sondern er hat sie aus aller menschlichen Vergangenheit titanisch zusammengefaßt, und ihr, ein neuer Gigant, ein geschichtliches Ziel gesetzt. Faust richtet eine neue Weltgeschichte auf. Darin vollführt er eine neue Art des Dramas. Hier spielt nicht mehr die übliche nationale Geschichte. Hier gibt es keine Römer und keine Engländer mehr. Und auch der Deutsche tritt zwar in seinem ganzen vielgestaltigen und vielfarbigen Mittelalter auf, aber es wird ihm ein neues Ziel gesetzt, „auf freiem Grund", den die Arbeit erworben und begründet hat, „mit freiem Volke stehn".

In diesem Ziele verliert die politische Geschichte ihre nationale Enge trotz ihrer nationalen Grundkraft und Eigenart; sie wird Geschichte der Menschheit. Faust ist das Drama der Menschheit in diesem sozialen, in der freien Arbeit wurzelnden Geiste der Menschheit. Das ist der große Sinn des zweiten Teils dieses Weltgedichts, dieser neuen unzweideutigen divina commedia.

Daher wird auch das menschliche Individuum, und die Liebe zur Menschennatur hier zu einer neuen Formulierung gebracht. Von Außen gesehen, scheint das Problem demjenigen Dantes nachgebildet. Faust wird geführt und Dante läßt sich von Vergil führen. Faust liebt Gretchen, wie Dante die Beatrice. Und Faust wird gerettet durch Gretchen, wie Dante durch Beatrice geläutert wird. Aber nicht nur die gereifte, die geistig und sittlich klar gewordene Kultur unterscheidet Faust von der göttlichen Komödie, sondern die Eigenart des Dramas selbst macht diese Klarheit evident gegenüber dem großen Gedichte Dantes, welches, voll dramatischer Kraft, dennoch seine lyrische Grundnatur nicht überwunden, zur dramatischen Form noch nicht sich entfaltet hat. Im Faust dagegen ist die Handlung das Problem geworden, um das alle Fragen der geschichtlichen Kultur, welche dieses Menschenherz bewegen, als um ihren Mittelpunkt, gedreht werden. „Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis. Das Unbeschreibliche, hier ist's getan". Das ist der richtige Schluß; denn in ihm wird der letzte Sinn dieses Werkes offenbart. Es soll ein Drama sein. Und das Drama macht einen Unterschied von allem Vergänglichen, das nur ein Gleichnis ist. Daher kann das Vergängliche nicht vollständig beschrieben werden; alle Beschreibung, alle Erkenntnis bleibt unzulänglich. Das Vergängliche ist ja eben nicht wesenhafter Natur, sondern nur, gemäß der idealistischen Grundlehre, ein Gleichnis. Verfällt nun aber auch die Kunst, die Poesie diesem Verdikt des Idealismus? Bleibt auch ihr das Unzulängliche unbeschreiblich?

Das Drama erhebt sich über diese Schranken der Unzulänglichkeit: hier wird's Ereignis; hier ist's getan. Das ist der Vorzug des Dramas, der ihm hier vor aller Kunst erteilt wird. Und besteht, beruht dieser Vorzug nur in dem Ereignis, nur in der Handlung? Die Perspektive der Handlung macht den Unterschied, und damit wird auch die dramatische Einheit verändert. „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan". Wird Goethe etwa abstrakt in diesem Schlußwort? Oder wird Gretchen mehr als nur zu den höheren Sphären der mater gloriosa gehoben, um an und für sich selbst das Ewige darstellen zu können?

Das Ewige hat hier den Sinn des Ideals, das sich im Hinanziehen bezeugt. Nur das ist ewig, was den Menschen hinanzieht. Und auch das Weibliche hat ein solches Ewiges. So wird Klytämnestra, so wird auch die Mutter Hamlets abgetan. Das Grundübel, das die Wollust des Weibes für die Natur des Menschen bildet, durch das ewig Weibliche ist es ausgetilgt. Jetzt darf der Mann getrost dem Weibe folgen. Das ewig Weibliche zieht uns hinan, zieht uns empor. „Wenn er dich ahnet, folgt er nach", nämlich zu den höheren Sphären, zu denen Gretchen nunmehr erhoben ist. Das ist der neue Tag, der am Schlusse dieses unvergleichlichen, dieses in seiner klaren Tiefe höchsten Werkes des dichterischen Geistes der Menschheit aufgeht.

Da ist alle politische und nationale Geschichte Gleichnis und Schattenspiel geworden. Da ist die Menschheit nicht mehr ein Abstraktum der Moral. Da ist das Individuum nicht mehr in seinem Naturtriebe zwiespältig, und immer nur seine Hälfte suchend. All dieses irdische Irrsal ist nicht verdunkelt, sondern in aller blutigen Wirklichkeit dargestellt worden. Und wir haben mit ihm gezittert und geweint. Aber alle diese Zeugen der menschlichen Gebrechlichkeit sind jetzt widerlegt; das Ewige ist in den Menschen, in seine Wurzel, in das Weibliche eingezogen. Jetzt gibt es keinen Zwiespalt mehr im Menschen. Auch das Leiden ist überstanden.

Die freie Handlung ist errungen. Sie ist errungen in dem Momente, in welchem Faust sein Augenlicht verliert, aber die Zukunft der freien Arbeit der Menschheit erschaut. Das ist der positive Sinn der Dichtung. Und daher ist auch der Schluß nicht sowohl die Rettung Heinrichs als vielmehr die Verklärung Gretchens, und das will sagen: die Befestigung der sittlichen Einheit des Menschen in dem ewig Weiblichen. Die dämonische Natur des Weibes wird dadurch entwurzelt. Das tragische Motiv wird jetzt das dramatische Ideal. So wird das Drama der höchste Punkt der Poesie.

Blicken wir auch hier auf den Sinn, den wir der dramatischen Handlung und ihrer Einheit gegeben haben. Das Schlußwort spricht es mit voller Bestimmtheit aus. Der

Dichter fiele ja sonst aus der Rolle; er würde zum Prolog oder Epilog, indem er sich an den Zuschauer wendet. „Zieht uns hinan". Freilich ist es der Chorus mysticus, der das Wort spricht, jedoch nicht grundlos und zufällig wird einem Chor dieses Schlußwort erteilt, aber einem mystischen. Ursprünglich war er als Chorus in excelsis bezeichnet. Die Veränderung ins Mystische läßt sich vielleicht in unserm Sinne der dramatischen Einheit fassen.

Es ist die Schlußweisheit, welche dem Zuschauer jetzt aufzugehen vermag, und in welcher er mit diesem Weltmenschengeist des Faust zur Vereinigung kommt: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" Die Erdenangst vor der Sünde des Weibes, die den Mann verleitet, ist jetzt abgetan. Das Ewige ist errettet, in der Wurzel der Vergänglichkeit entdeckt. Das Drama hat diese Entdeckung vollzogen. Die Unzulänglichkeit alles Vergänglichen, alles Menschlichen ist jetzt zu Ende. „Hier wird's Ereignis, hier ist's getan".

Und welches Ereignis ist nunmehr der Inhalt des Dramas? Über den abgeschlossenen Inhalt von Ereignissen, die den Schauplatz dieses Dramas bilden, weist sein Schluß auf einen andern Inhalt dessen, was hier getan wird, hin. Dieser letzte, dieser höchste Inhalt besteht darin, daß wir hinangezogen werden. So scheint sich die dramatische Handlung mit der sittlichen zu identifizieren. Wäre es so, so würde die dramatische Handlung ihrer Eigenart verlustig gehen. Es ist nicht so. Nicht die sittliche Aufgabe schlechthin zieht uns hinan, sondern das ewig Weibliche. In ihm gipfelt die Natur des Menschen. Im ewig Weiblichen wird die Natur des Menschen, und zugleich die Liebe zu dieser Natur bezeichnet.

14. Die Komödie des Aristophanes.

Beim Problem des Dramas haben wir beachtet, daß Tragödie und Komödie zusammenhängen. Beide, vereinigt, erfüllen erst den Begriff des Dramas. In der Art dieser

Vereinigung aber vollzieht sich die Entwicklung der Komödie, und in ihr markiert sich ausnehmend scharf der Unterschied der Zeitalter.

Das Satyrspiel, welches an die Orestie angeschlossen ward, zeigt schon die Entwicklung in einem innerlichen Umschlage der Motive. Proteus verrät endlich die Weissagung, daß Helena gar nicht nach Ilion entführt worden sei, daß die Achäischen Helden ebenso, wie die Trojaner, durch ein Trugbild getäuscht worden seien; daß Helena durch Hera nach Ägypten gerettet worden sei. So wird der Hauptgrund der ganzen Fabel als eine Täuschung, die Person, die den Gegenstand des Kampfes bildet, als ein Trugbild enthüllt. Es kann der Umschlag, die Selbstauflösung des Tragischen nicht schroffer, nicht absoluter gedacht werden. Die ganze Haupt- und Staatsaktion nichts als eine Illusion. Und es handelt sich dabei nicht allein um den Völkerkrieg und um die Heldentaten, die seinen Ruhm bilden; das ganze Menschenwesen wird dadurch ein Scheinbild. Denn die Liebe und also das Weib ist immer der höchste Kampfpreis, der edelste Lohn des Siegers. Und diese Liebe wird nun so zum eiteln Spotte. Ein Trugbild ist der Siegespreis alles menschlichen Heldentums. Helena sitzt in Ägypten und sehnt sich nach Menelaus. Und beider Kind, Hermione, soll vollends noch den Orestes heiraten. Kann es eine härtere Kritik nicht nur dieses einzelnen, sondern in ihm zugleich alles tragischen Motivs geben, als dieses Satyrspiel sie über die größte Tragödie des Altertums ausschüttet?

Man darf, man muß wohl fragen: wenngleich der geschichtliche Ursprung Tragödie und Komödie zu einem vereinigten Dasein gebracht hat, ist es nicht doch seltsam, daß Äschylus diese Selbstverwandlung an sich begehen kann, daß er seinen feierlichen Kothurn abwirft, daß er den tiefen Ernst, die Trauerklage nicht allein, sondern auch die siegreiche Erlösung und die Erhöhung des menschlichen Wesens und Schicksals mit einer solchen Ironie abzuschließen vermag, vor welcher nicht nur das Große klein, das Erhabene nichtig, sondern auch aller intimste Wert des Menschenherzens eitel Tand wird? Man weiß aus Kohelet, daß

die Schönheit preisgegeben wird, wenn das Weib nur das Sinnbild der Sittlichkeit sein soll. Konnte Aeschylus die Schönheit in Frage stellen? Bleibt aber ein anderer Ausweg bei diesem Ausgang der Tragödie in das Satyrspiel?

Bekanntlich hat Platon am Schlusse des Symposion die Prophezeiung getan: es sei das Werk desselben Mannes, die Tragödie und die Komödie zu verfassen. Wie alle echten Prophezeiungen, war auch diese nur ein vaticinium ex eventu. Es war nicht nur dieser Mann schon erschienen, sondern die aktuelle Verbindung hatte von Anfang an den sachlichen Zusammenhang beider Teile des Dramas bezeugt. Nur die Entwicklung des Satyrspiels zur Komödie fehlte noch, vielmehr in ihr eben die Entwicklung der Tragödie zu der sie ergänzenden dramatischen Form. Es muß die Frage entstehen, ob ohne diese Ergänzung das Drama seine Vollendung, die dramatische Handlung und das dramatische Individuum ihre Einheit hätte erreichen können?

Bevor wir an diese Frage herantreten, betrachten wir die Fortführung des Gedankens bei Aristophanes. Für ihn bildet nicht das Individuum den eigentlichen Fragepunkt, sondern vielmehr die Gesamtheit in allen ihren Grundvesten, in allen ihren Heiligtümern und Kulturschätzen. Das Individuum wird nur in den Vordergrund gerückt und auf den Moquierschemel gesetzt. Aber seine Blamierung ist nicht der letzte Zweck; es handelt sich um größere Dinge, und auf sie allein ist es abgesehen. Es wäre doch nur ein geringer Spaß verhältnismäßig, wenn die Hinfälligkeit und die Eitelkeit und die Nichtigkeit eines armen Menschenkindes bloßgestellt wird.

Gering wäre der Spaß deshalb, weil er sich an ein kleines Symptom vertan hat, während die großen Dinge dieser protzigen Welt das Homerische Göttergelächter herausfordern. Ist es der rechte Spaß, wenn man über kleine Dinge, an die sich vermeintlich große Menschen hängen, und in denen sie sich verstecken, ein lächerliches Aufsehen macht, über die großen Dinge dagegen stumpfsinnig hinweggeht, ohne durch ihre Hohlheit zu einem Gelächter erregt zu werden, dessen endlich einmal die Sache nicht unwert wäre?

So wächst die Komödie durch ihren Stoff über die Tragödie hinaus, durch die Wertung ihres Stoffes und seine Verteilung und Beleuchtung. In der Tragödie behält Agamemnon seine feierliche Pose, wie im Epos. Und seinem Recht und seiner Würde dient die ganze tragische Fabel. Die Ahnen sind die irdischen Götter. Auch das Mutterrecht besteht zunächst selbst für die Mörderin des Gatten. Und wenn das neue Recht eingesetzt wird, so ist das göttliche Recht der Menschen von neuem stabiliert. Nur Orestes steht im Drehpunkt der dramatischen Handlung; um seinen Wert, um sein Menschenrecht handelt sich Alles. Und es handelt sich um ihn, weil an ihm das Menschenrecht, der Menschenwert gerettet, weil durch diese Rettung das dramatische Selbstgefühl zur Erzeugung kommen soll. Immer daher bleibt Orestes das tragische Problem.

Bei Aristophanes dagegen werden die großen Institutionen der Kultur auf den Moquierschemel gesetzt. Was ist Kleon? Welcher Trumpf ist mit ihm ausgespielt? Platon hat im Gorgias seinen Großoheim Perikles von einer ähnlichen Warte der geschichtsphilosophischen Kritik aus auf die Anklagebank gesetzt. Was ist Sokrates selbst, wenn er nicht bloß verurteilt, sondern sogar verspottet wird? Die Anekdote ist zum mindesten gut erfunden, daß er der Aufführung der Wolken persönlich angewohnt habe, und aufgestanden sei von seinem Sitze, als er auf der Bühne zur Erscheinung kam.

Eine Ausnahme muß Aristophanes in der ganzen Kultur doch gelten lassen, und bei ihrer unwillkürlichen Statuierung fällt er aus seiner Rolle. Den Euripides zieht er vor seinen Richterstuhl; aber er läßt Aschylus als den Richter walten. Es ist also doch nicht Alles eitel: es besteht ein Unterschied zwischen Äschylus und Euripides. Also verfällt in der Dichtung doch nicht die ganze Kultur ausnahmslos dem Verdikt der Komödie.

Es geht dem Aristophanes hier, wie dem philosophischen Skeptiker. Auch dieser muß in sich und seinem Raisonnement die Philosophie aufrecht erhalten; wie könnte er sie daher schlechterdings negieren? Aristophanes muß

Dichter bleiben; seine Kritik wäre sonst nicht eine dramatische Handlung. Daher muß er Aeschylus die Ausnahme zugestehen, die er dem Sokrates verweigert, um in der Philosophie die Sophistik zu schlagen. Äschylus aber bleibt unangetastet. Und seine Weisheit wird in einem fundamentalen Gedanken der Ästhetik verkündet: Euripides hat die Liebe als eine Krankheit verleumdet. Diese Tat ist sein Verbrechen, sein Verbrechen an der Poesie. Wer die Liebe nur als einen dionysischen Wahnsinn, nur als das Unglück einer Krankheit des Menschenherzens sich begreiflich machen kann, der kann keine wahrhafte Poesie haben. Mag seine Virtuosität bis an die Grenzen der höchsten Gestaltungskraft heranreichen: die Gesundheit, die ideale Urkraft muß ihm für das Drama fehlen, weil sie ihm für die Lyrik schon ausgegangen ist auch wenn seine Chöre noch so reichlich den Überfluß lyrischer Phantasie dartun.

Es ist ein großes, tiefes Kapitel, welches Aristophanes hier der fundamentalen Ästhetik erschließt. Die größte Virtuosität der Phantasie und der spielenden Benutzung aller dramatischen Hebel und Hilfsmittel darf dennoch nicht über den Grundmangel hinwegtäuschen, der eingesehen und unbedingt beurteilt werden muß, damit nicht das ästhetische Grundproblem, die Reinheit des Selbstgefühls, in Schwanken und Unklarheit gebracht werde. Aristophanes hat von dieser seiner ästhetischen Warte aus Euripides gerichtet, und er hat dadurch zugleich auch die Komödie auf den Gipfel ihres Begriffs gehoben: die systematische Ästhetik sollte niemals diese große, die Weltgeschichte der Poesie und der Kunst überhaupt betreffende Mahnung außer Acht lassen.

Auch hier scheidet sich die systematische Ästhetik von der Literaturgeschichte. Für die letztere mögen Gesichtspunkte der Technik bestimmend bleiben, um Unterscheidungen umgehen und ausgleichen zu dürfen, welche von der Ästhetik in klarer Bestimmtheit und schonungsloser Sicherheit ausgeprägt werden müssen. Die Krankheit allein schon ist ein entscheidendes Symptom, auch wenn nicht die Herzkraft aller Poesie, die Liebe, als Krankheit verkannt und verlästert würde. Krankheit soll die Grundkraft der Poesie sein. Der

Wahnwitz dieses Gedankens wird nicht entschuldbar durch die Verleitung, welche dahin der allgemeine Gedanke von der Phantasie, als einen göttlichen Wahnsinn, enthält. Hier korrigiert die Göttlichkeit den Wahnsinn. Dort hingegen verbleibt es bei der Krankheit.

Krankheit aber ist nicht nur ein körperliches Gebrechen, sondern die Wurzel aller geistigen, aller sittlichen Minderwertigkeit. Krankheit ist der Satz des Widerspruchs zur Grundkraft der Kunst, welche die Klarheit ist. Der Krankheit widerspricht daher nicht nur die Schlichtheit der menschlichen Herzensgüte, dieses Grundquells der Liebe zur Natur des Menschen, dieses Grundquells dieser Natur selbst: der Krankheit widerspricht auch die Aufrichtigkeit, die Wahrhaftigkeit, ohne die der dramatische Charakter, ohne die die dramatische Handlung nimmermehr zu einer stilgemäßen, stetigen Entwicklung gebracht werden kann. Nicht die Fülle der in Aktion tretenden Momente, nicht die Mannigfaltigkeit der Motive und ihre Verschlingung und ihre wunder wie künstliche Mischung und Durchkreuzung darf das Räderwerk der dramatischen Gestaltung bilden. Ohne Klarheit, ohne Stetigkeit in der Entwicklung der Motive, die jede Überrumpelung durch ein heterogenes Maschinenwerk verschmäht, ohne A u f r i c h t i g k e i t, und zwar aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung heraus, wird keine wahrhaft dramatische Handlung zustande gebracht. Der Kassenerfolg der Tagesmode darf hierüber nicht hinwegtäuschen.

Die Aufrichtigkeit aus dem Brennpunkt der sittlichen Vorbedingung hat etwas anderes zu bedeuten als die Dreistigkeit in der Selbstenthüllung des Lumpenhelden. Wäre er ein Schurke, so müßte das Licht der echten Aufrichtigkeit auch auf ihn fallen; und noch bevor er in den Phantasien seines aufgeregten Schlummers es verraten muß, hat er längst schon ohne sein Wissen es verraten, daß er sich auflehnt gegen das Gesetz, das auch in seinem Busen pocht. Er deklariert sich selbst zum Schurken. Wäre er ein Heuchler, so wäre er kein Schurke, so wäre er ein Lump.

Die Aufrichtigkeit, welche der Geburtsadel des dramatischen Helden, als eines solchen ist, des guten, wie des

bösen, des tragischen, wie des komischen, diese ihn legitimierende Aufrichtigkeit ist keine relative, die nur er selbst zu vollziehen hätte, indem er sich gleichsam auf der Bühne entkleidet; diese über alles entscheidende Aufrichtigkeit kommt über das dramatische Individuum aus einer sittlichen Vorbedingung heraus. Sie kommt über ihn, nicht wie eine persönliche Kraft, über die er eigenmächtig und selbsttätig zu verfügen, die er zu virtuoser Verwendung zu nutzen hätte. Indem sie vielmehr ihm kraft seiner sittlichen Vorbedingung zufließt, hat er sie in homogener Reinheit umzugießen, und so gibt sie ihm den Aufschwung zu seiner tragischen Himmelshöhe, zu seiner Reinheit des dramatischen Selbstgefühls. Jene falsche Aufrichtigkeit dagegen, deren sich der dramatische Virtuose zu bemeistern versteht, entsteht ganz von selbst in der absoluten Unabhängigkeit, mit der dort das dramatische Individuum, welches immer mehr oder weniger Lump ist, die Schliche und die Winkelzüge seines Ränkespiels, das sich als dramatische Handlung ausgeben will, mit zynischer Offenheit bloßlegt. Diese falsche, aber erfolgreiche Aufrichtigkeit liegt außerhalb der dramatischen, außerhalb der ästhetischen Methodik.

Kehren wir zu A r i s t o p h a n e s zurück, indem wir den Blick abgewandt halten von den Zerrbildern der Dramatik, die den Tag berauschen. Darin ist also auch Aristophanes aus der Rolle gefallen, daß er die Gesundheit als die Grundkraft der Poesie, daß er die Liebe als Gesundheit, daß er die Liebe anerkannt hat als den Wert des Menschenlebens. Was will es dagegen sagen, daß er die Kultur in allen ihren Großtaten verspottet? Besteht nun aber hier etwa ein innerer Widerspruch im Wesen des Aristophanes? Ist es in jedem Sinne richtig, daß er mit jenem Spruche über Euripides aus seiner Rolle gefallen sei?

An dieser Frage kann ebenso der Unterschied sicher bestimmt werden, der zwischen der Komödie und der Tragödie besteht, wie beider Zusammenhang miteinander, mit der Poesie überhaupt und mit der Kunst überhaupt.

Über alle Kulturmächte wird der Spott ergossen, vorab über den S t a a t , über diesen Staat der Athener, und nicht

minder über die anderen griechischen Staaten. Aber auch die Religion schont dieser Kritiker nicht, der für einen überzeugten Anhänger der altväterlichen Politik und Moral gilt. Die Götter reden sich in den Vögeln an, wie kaum jemals ein Religionsspötter es nach ihm fertig gebracht haben möchte. Sogar der Hades wird zu einer Bilderfabrik (*εἰδωλοποιία*). Und dieser Name wurde schon der alten Komödie mit Rücksicht auf die Schattenwelt des Hades gegeben. Was bleibt von der Kultur sittlich noch übrig, wenn die Götterwelt, wenn sogar die Ewigkeit, welche der Hades für die Menschenwelt bildet, dahingegeben sind?

Nicht die Verfassung der Staaten allein greift Aristophanes an, sondern den Staatsbegriff überhaupt, indem er die Gründung der Polis dem Spotte der Vögel preisgibt. Eine andere Grundsäule der attischen Sittlichkeit ist das Recht. Fast in allen seinen Komödien legt Aristophanes auch hieran seine Sonde. In den Rittern, in den Wespen, in den Fröschen. Überall werden die Prozesse mit den Sykophanten, die dabei figurieren, zur Verhöhnung, und dadurch zur Profanierung des Rechtsverfahrens gebracht. Was bleibt übrig, wenn Staat und Recht vereitelt sind?

Hat etwa der vermeintlich Altväterliche die Familie verschont? Er hat das bürgerliche Ehewesen mit dem blutigsten Hohne, nach dem Urbeispiel des Homerischen Gelächters, verfolgt. Die Lysistrata und die Ekklesiazusen sind unauslöschliche Dokumente dieser höchsten Souveränität der Komödie. Und sie sind umso bedeutsamer, als Aristophanes seinen großen Richterspruch gegen die Liebe, als Krankheit, gefällt hat. So ist es die wahrhafte Gesundheit, nicht die Lüsternheit, die er für die Ehe gefordert hat.

Daß Aristophanes den Sokrates, also auch die Philosophie und in ihr die Wissenschaft überhaupt seiner göttlichen Ironie nicht entzogen hat, das ist bekannt genug. Diese Tatsache hat man sogar dahin ausgewertet, daß man sie als Grund für die Verurteilung des Sokrates ausgegeben hat. Freilich denken die Menschen nicht systematisch, und unterscheiden daher auch nicht systematisch die Werke

der geistigen Kultur. Schlimmer aber ist es, daß innerhalb derselben Literaturgattung die ästhetischen Gesichtspunkte sich verengen und kurzsichtig bleiben. Wie wäre es, wenn in diesen Grundmangel der wissenschaftlichen Hochkultur ein Größter der Großen hineingeleuchtet hätte?

Das letzte Stück des Aristophanes, der Plutos, behandelt den Konflikt zwischen Reichtum und Armut, mithin das soziale Problem, das ohnehin, wie könnte es auch anders sein bei seiner Tiefe, in seinen Komödien grell auftaucht. So wird hier die Grenze der Utopie gestreift. Sie wird nur gestreift; denn das Drama, die Komödie bleibt in ihren Grenzen und auf ihrer Höhe. Aber wird etwa die Philosophie überhaupt, wird die Ethik schlechterdings verworfen, wenn das soziale Problem anerkannt, wenn der Konflikt an den Tag gebracht wird, der zwischen Reichtum und Armut ausbricht; wenn nicht unterschiedslos diese beiden Gegensätze der sozialen Kultur als einförmige Glieder des Niveaus der Kultur betrachtet, und samt und sonders dem Gelächter preisgegeben werden?

Wenn dagegen der Unterschied zwischen Arm und Reich hervorgehoben wird, so kann es nicht dabei bleiben, daß das eine, wie das andere, vielmehr daß der eine wie der andere dem Lachen zur Speise hingeworfen werden. Auch hier tut die sittliche Vorbedingung, die für den echten großen Dichter besteht, ihren unvermeidlichen Einspruch. Mag immerhin Sokrates ein schlechter Pädagoge sein; mögen immerhin die Wolken im Rechte sein, wenn sie das theoretische Wolkenkukuksheim lächerlich machen. Vom Plutos her fällt eine neue unwillkürliche Rettung auf Sokrates und seine neue Ethik, ebenso wie Äschylus in Ehren bleibt, und durch sich selbst die Dichtung und die Kunst in Ehren hält. So bleibt schließlich also auch Sokrates in Ehren, wenn anders seine Lehre vom Guten innern Bezug hat auf den Unterschied von Arm und Reich; wenn anders seine Lehre vom Guten in der Beurteilung aller menschlichen Kultur, so fern sie des Guten, als ihres Grundes ermangelt, die sittliche Vorbedingung ist, welche die Komödie des Aristophanes auf ihre Höhe gebracht hat.

Aristophanes bildet den Höhepunkt der Komödie. Die Kultur selbst in ihren ewigen Grundformen wird hier vor den Richterstuhl des reinen Gefühls gefordert. Diese Herausforderung ist keine ästhetische Anmaßung, sondern vielmehr eine Obliegenheit; denn die Einheit von Leib und Seele ist das Problem der Kunst. Die Liebe zur Natur des Menschen besteht auf dieser Einheit. Wenn nun aber auch ein Abstand zwischen der Idee und ihren Wirklichkeiten überhaupt besteht, der Abstand zwischen Seele und Leib aber nicht nur die Wirklichkeit, sondern das Leben der Kultur ausmacht, so daß sie an diesem Abstande sich nährt, und aus ihm ihre Lebenskraft saugt, so muß die Komödie eintreten mit ihrer Versöhnung und ihrer Lösung dieses Zwiespaltes im Marke des Menschen. Man müßte sonst irre werden an der Einheitlichkeit der menschlichen Natur. Wir haben die Spuren erkannt, die selbst bei dem absoluten Komöden die unerschütterliche Macht der tiefsten Wurzeln der Kultur beweisen.

Immerhin bleibt der Abstand, den die klassischen Formen der Kultur von ihrer idealen Aufgabe darstellen, bleiben somit diese Institutionen der Kultur der Gegenstand der klassischen Komödie. In der spätern Komödie dagegen werden nicht die Institutionen als die Vertretungen der Idee beibehalten, sondern die Individuen werden als ihre Repräsentanten vorgeführt. Freilich geißelt auch Aristophanes die Individuen, aber sie sind dort nur die Träger, nicht die Vertreter der Ideen. Vertreter sind allein die Institutionen selbst. Diese Tiefe hat nur der Spott des Aristophanes.

Nun könnte aber die Frage entstehen: geht die Komödie nicht so in die Satyre über? Oder gemäß unserer Methodik ist zu fragen: kommen hier die beiden Momente des Schönen zu ihrer Vereinigung? Es könnte scheinen, als ob die klassische Komödie sich ausschließlich auf die Gewalt des Erhabenen stützt, indem sie alle Feuerfunken des Geistes über die Prachtbauten der Kultur sprühen läßt. Das darf sie tun, wenn nur auch der Humor zu Worte kommt, ohne den die Liebe zum Menschen ver-

stummt. Wenn nun aber alle Wirklichkeiten der Kultur vereitelt werden, geht das nicht über den Spaß, sofern es sich im Drama immer doch um das Menschenherz dreht?

Sofern der Humor das unentbehrliche Element der Komödie ist, werden die Individuen von ihm bestrahlt, werden die Individuen mit dieser milden Strahlenkrone von ihm eingeführt. Humor ist es schon, und nicht Satyre, daß die Menschen als Vögel sich vernehmen lassen. Nicht erniedrigt, nicht entartet soll dadurch der Mensch werden, sondern der Einfalt der Natur wieder angenähert. Und ist nicht auch dieser Zug selbst eine Milderung des Humors, daß es der Vater ist, der den Strepsiades anklagt? Vater und Sohn sollen Grundsäulen des sittlichen Baus bleiben. Daran rüttelt auch Aristophanes nicht. Diese Säulen tragen einen sittlichen Bau, auf dem alle tiefste Rührung des Menschenherzens ruht. Sobald die Individuen eintreten, ist dafür gesorgt, daß der Humor die Führung hat, und nicht die Satyre.

15. Die Komödie bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist noch die Aristophanische Urkraft in kongenialer Nachwirkung. Zugleich aber behandelt er die Aufgabe der Komödie in der spätern Form. Die Individuen selbst erscheinen als Repräsentanten, als Vertreter der Kulturideen, die Individuen mit ihren Fehlern und Lastern, wie mit ihren ritterlichen Stärken und Gutmütigkeiten.

Man kann Formen im Charakter der Komödie Shakespeares unterscheiden, die nicht nur einen technischen Unterschied an sich tragen dürften.

1. Grundinstitute der Kultur werden in Frage gestellt insofern der Schein innerer Widersprüche über sie gebreitet wird. Eine solche Komödie ist die der Bezähmten Widerspenstigen. Das tiefste Fundament der Kultur, die Ehe, wird hier in Anspruch genommen. Dieser Angriff betrifft nicht nur den Staat, und nicht nur in der Familie die urmenschliche Sittlichkeit, sondern er geht auch auf die Poesie und die Kunst, deren Herz-

kraft die Liebe ist. Und nun entfaltet sich in vollen Kräften das Schönheitsmoment des Humors. Mag es auch Humor sein, wenn das Liebesleben der Menschen, auf das sie nicht nur ihren Staat, sondern auch die Blüte ihrer Kultur, ihre Poesie und alle ihre Kunst errichten, in allen seinen schlüpfrigen Natürlichkeiten und instinktiven Bedrängnissen samt den daher rührenden psychischen Listen und Irrungen in aller ihrer Nacktheit bloßgestellt wird, so ist solche Aufrichtigkeit doch nur die zynische Vorstudie des menschlichen Humors.

Wahrhaft menschlich wird der Humor erst, wenn aus der animalen Wurzel heraus das spezifisch Menschliche zum Erblühen gebracht wird. Dafür ist die bezähmte Widerspenstige ein schier unübertreffliches Beispiel. Die Herrschsucht im Weibe empört sich gegen die Liebe, die immer dienend ist, und zwar keineswegs allein im Weibe. Aber die relative Schwäche, nicht die Schwachheit, fühlt das Weib unmittelbarer, und sie wird dadurch zu der widernatürlichen Konsequenz verleitet, daß sie sich der Ehe widersetzt. Von Anfang aber regt sich die Macht der Liebe auch in ihr, wie sie vom ersten Anblick an die treibende Kraft im Manne wird. Seine Grausamkeiten sind nur Mittel der Erhabenheit, nämlich pädagogischer Ausklügelung, um den Keim der Liebe an den Tag zu bringen. Er würde sonst nicht den Backenstreich von Käthe erdulden, wenn er ihn nicht als den Handschlag der Liebe erkennte. Hier ist also unter dem Schein des Erhabenen — denn alle diese Kunstgriffe der Bezähmung fallen unter diesen Titel — von Anfang an der beseeligende Friede des Humors zielbewußt und trefflich an der Arbeit. Aller Widerstand auch steht unter diesem doppelten Zeichen der Erhabenheit, die mit allem ihrem Trotz doch gegen diesen selbst sich wehrt, und somit die Trotzkraft selbst demütigt. Das ist schon auf ihrer Seite der Segen des Humors. Solcher Humor waltet in dieser Komödie. Diese Komödie erscheint sonach als die eminente Vertreterin des Humors.

In Ende gut, Alles gut liegt ein ähnliches Problem vor, aber der Humor ist hier von anderer Art, daher ruht sein Frieden nicht über diesem Werke, das von der mindern Abkunft der Helena her teils einen mildernden Umstand für den

Trotz Bertrams, teils aber auch ein höheres Licht des Humors über das Ganze bringt. Dennoch mischen sich hier die niederen Lüste, die mehr satyrisch als humorvoll gegen den Widerspenstigen wirken.

Und nicht viel anders geht es auch in Cymbeline zu, während sonst in diesem Werke die reinste Poesie der Liebe waltet. Das Novellenmotiv aber, welches die Treue auf die Probe stellt, wirkt hier wie eine höhere Art des Humors, indem es die Schwachheit im Manne darstellt, der einer solchen Probe bedarf, und sich daher ins Unglück stürzt. Hier wirkt mehr der Aristophanische Humor als der selbständige, der seines Sieges und seines Friedens gewiß ist.

Auch Maß für Maß steht nicht auf dieser Höhe. Es ist zu viel Satyre dabei im Spiel. Und andererseits wiegt auch zu viel Erhabenheit vor. Die Macht der Liebe wird nur in einer Nebenfigur zum Siege gebracht, und zudem noch als Rache an einem Unwürdigen. In allen diesen Komödien ist mehr Dramatisierung von Dekameron-Motiven als ursprüngliche dramatische Motivierung.

2. Das Motiv der Komödie wird Episode in der Tragödie. In dieser Form ist die Steigerung des Platonischen Satzes zu erkennen, daß derselbe Mann Tragödie und Komödie schreiben sollte. Wir hatten oben gefragt, wie es zu verstehen sei, daß Äschylus ein Satyrdrama seiner Tragödie anfügen konnte. Hier erkennen wir die eigentliche Antwort. Es ist ein innerer Zwang der Sache, der den Tragiker aus der Rolle fallen läßt. Die Tragödie bliebe überspanntes Pathos, wenn sie nicht diese Selbstkritik in sich enthielte. Da posaunen diese Helden ihre Prahlereien von sich und ihren Großtaten in die Welt hinaus, und sind doch nur Drahtpuppen, von ihrem Übermut nicht minder, als von allen den vielen Mächten aufgezogen, deren Schiebungen sie nicht erraten. Es ist sonach die Selbstbehauptung des antiken Dichters, die Behauptung seiner Naivität, die ihn seine Zuflucht zum Satyrdrama nehmen läßt.

Was schon dem antiken Dichter not tut, das muß die Tugend des modernen Dichters werden. Er steht unter

der Prallsonne der Kritik, der kritischen Kultur. Er müßte der Rührseligkeit anheimfallen, wenn er sich nicht zwischendurch zur Komik ermannen dürfte. Hier wird der Humor zu einem durchschlagenden Moment. Nicht nur derselbe Shakespeare ist es, der den Hamlet und die lustigen Weiber schreibt, sondern der Typus Falstaff wird zum roten Faden, der seine feierlichsten Dramen durchzieht, der seine Tragödie mit seiner Komödie verflicht, der beide mit einander durchdringt. Beide, in ihrer Vereinigung erst, können den Begriff des Dramas erfüllen. Darin prägt sich der Charakter des Shakespeareschen Dramas aus: es vereinigt die Komödie mit der Tragödie.

Der allgemeine Begriff der Schönheit wird dadurch von Shakespeare zur Klarheit und zur Vollendung gebracht. Die Schönheit beruht auf der Gegenwirkung des Erhabenen und des Humors. Nur eine Gegenwirkung durften wir fordern. Nur eine Gegenwirkung haben wir bisher an Beispielen in Betracht gezogen, außer etwa, sofern Raffael schon in Betracht kam. Jetzt aber verwandelt sich die Gegenwirkung in die Gleichwirkung. Diese Gleichheit der Momente in der Wechselwirkung bildet keine durchgängige Stilforderung. Sie ist der Charakterzug Shakespeares. Bei ihm kommen die gewaltigen Gegenkräfte zur Ruhe des Gleichgewichts. Die Kraft des Erhabenen wird nicht überspannt, und die Einfalt des Humors nicht übertrieben; ebenmäßig, wie ebenbürtig, werden beide Kräfte eingespannt, und in Gleichgewicht versetzt.

Dieses echteste Zeugnis der Klassicität liegt in der komischen Episode der Shakespeareschen Tragödie. Die Komödie ist hier nicht zur Episode verstümmelt, geschweige die Einheit der Tragödie durch diese Einschiebung gestört. Man braucht gar nicht an eine selbständige Komödie mehr zu denken: der Humor ist hier zu einer Wirksamkeit gereift, welche ihm das Lebensrecht gibt, auch wenn es keine selbständige Komödie gäbe. Das Komische hat ja ohnehin ursprünglich vom Satyrspiel her das Geburtsmal der Posse.

Dieser Charakter wird nun gänzlich abgestreift. Verliert ja doch sogar das Tragische bei dieser Unterbrechung seine Alleinherschaft, und mit ihm das Erhabene seine Hegemonie im Drama. Der Humor erringt sich eine unbestreitbare Gleichwertigkeit mit der Erhabenheit. In der komischen Episode erstarkt der Humor zu einer absoluten Kraft, von welcher die Komödie selbst resorbiert wird. Die Beispiele sind daher von mannigfaltiger Art.

An Falstaff hatten wir soeben gedacht. Sein Name vertritt einen ganzen Typus, durch den die neuere Zeit sich vom Mittelalter losringt. Wie schön aber gestaltet Shakespeare den Tod Falstaffs. Es mutet beinah schon übermodern dieses Ableben des alten Rittertums an. Die Gefährtin seiner Narrenspossen, die Wirtin, führt ihn zum Sterben, etwa ähnlich wie Jung Jochens Frau den Onkel Bräsig so zur letzten Tröstung bringt. Bis an die Grenze der Lyrik wird hier der dramatische Humor geführt.

Und dieser Stoff ist der Stoff des neuern Ritterepos und des großen Romans des Cervantes. Und schließlich ist er die Urform aller der Erziehungsromane, von Wilhelm Meister ab. Sie alle sind die Fortsetzungen des Ritterromans. Sie alle sind lehrhaft, sei es, daß sie es sein wollen, sei es, daß es ihnen, wie dem grünen Heinrich gelingt, zur Pädagogik der Liebe sich durchzuringen, während Bojardo wenigstens, und mit voller selbstbewahrter Kraft Cervantes dem Humor die Oberherrschaft zuerteilen. Im Falstaff aber wird dieses große Motiv des Humors zur Episode.

Und nicht allein Falstaff bildet diese Episoden, sondern ebenso die Totengräber und alle die Kopien Falstaffs, sowie ferner die große Schar der Narren. Sie alle bilden eine Art des Chors, der das Parterre mit der Bühne verbindet. Es ist ja ein innerer konstruktiver Zug in dem Bau dieses Dramas: daß die ernsten Szenen, in denen die eigentliche Handlung gesponnen wird, immerfort durch diese Narrenspossen unterbrochen werden. Sie sind keine Unterbrechung; sie vollführen eine unterirdische Befestigung, ohne welche das Drama bei aller seiner Pracht aus den Fugen gehen könnte,

weil das Maß des Erhabenen nur durch die Mäßigung eingehalten werden kann, welche der Humor ihm hinzubringt. Wenn der Hofnarr das Attribut des Serenissimus ist und seiner Absolutheit, so ist der Narr die konstitutionelle ästhetische Einschränkung und dadurch die Kraft, die das Erhabene vor dem unfreiwilligen Selbstmord bewahrt.

3. Das Aristophanische Element wird zum latenten Humor. Für dieses Stadium ist Troilus und Kressida ein Musterbeispiel. Shakespeare hat auch sonst, wie im Timon, die griechische Heldenwelt sich zum Vorwurf der Komödie gemacht. Aber Timon ist doch nur ein Individuum, wie es der Misanthrop und auch der Geizige Molières sind. Im Timon verschlingen sich sogar diese beiden Motive, wenngleich der Geiz nur negativ in der Verschwendung. Auch die Freigiebigkeit ist nur eine Tugend des Individuums, nicht eine absolute Kulturleistung. Sie entspricht nur einem sozialen Mißstand der Ungleichheit im materiellen Besitze.

In Troilus und Kressida dagegen kommt die griechische Heldenwelt selbst auf den Moquierstuhl. Aber es handelt sich gar nicht mehr nur um Paris oder Menelaus oder Helena, sondern um irgend einen andern Trojaner, der ein griechisches Mädchen liebt. Er liebt sie, und sie schien auch ihn zu lieben, aber nun kommt der Grieche Diomedes, der schon von der Ilias her als Gastfreund bekannt ist, und den alten Homer schon, wie Schiller dies entdeckt hat, in die Gefahr hätte bringen können, sentimental zu werden, und er verführt die Cressida. Hier ist der Humor an seiner Grenze angekommen. Hier wird die Komödie selbständig.

Eine ähnliche Richtung, wenngleich mehr tragikomisch gewendet, nimmt Titus Andronikus, insofern die herzlose Pedanterie der römischen Tapferkeit und ihrer Anbetung der kaiserlichen Autorität mit ihrem Ende im subjektiven und objektiven Cäsaren-Wahnsinn charakterisiert wird. Das Seitenstück dazu bildet die grausame Wollust des Weibes in der Gotenkönigin.

Auch der Kaufmann von Venedig darf vielleicht in seinem letzten Grunde dieser Richtung des Humors

beigezählt werden. Es wäre ja ein innerer Widerspruch in dem Charakter Shylocks, wenn er als der Bluthund, und zugleich als der Rächer seines Stammes an dem Judenhaß der Christen, mithin doch auch als ein idealer Held, als der er schließlich herauskommen könnte, von vornherein gedacht wäre. Anders aber stände es, wenn dieser Judenhaß selbst in aller seiner konventionellen Ehrbarkeit mit der instinktiven Kraft, vielmehr mit der poetischen Urkraft des weltgeschichtlichen Humors den Vorwurf bildete. Dann werden auch die Widersprüche in Shylocks Charakter leichter, und selber daher dem Humor zugänglich. Falsches Heldentum, da wie dort. Dort von Anfang an das Heldentum des Menschenhasses, und hier der Rachegeist, der die Weltgeschichte als ein persönliches Geschäft behandelt. Das ist nicht das Dulden, das er sich zum Ehrenschild macht. Daher muß er als geprellter Scheinheiliger zu Grunde gehen.

4. Die Verklärung der Komödie zur Utopie. Das goldene Zeitalter ist einer der ältesten, im Mythos wurzelnden, poetischen Grundgedanken. In England besonders ist die Utopie zur klassischen Fassung gekommen durch Thomas Morus. Auch Bacon hat die Nova Atlantis geschrieben. In Heinrich VI. bringen die Volksszenen das sozialistische Ideal zu einem mächtigen Ausdruck. Diesem Urgedanken, in der allgemeinen Form der dramatisierten Idylle, hat Shakespeare das Wintermärchen, den Sommernachtstraum; vor allem aber den Sturm gewidmet.

Der Sommernachtstraum enthält, worauf wir schon aufmerksam wurden, den allgemeinen Gedanken des Scheins und des Schattenspiels der Dichtung, und demgemäß verspottet er die poetische Urkraft, die Liebe. Es ist aber nicht etwa Satyre, sondern reinster Humor, mitleidige Nachsicht mit den Einbildungen der Menschenkinder, vor denen die Feenkönigin selbst nichts voraus hat.

Im Sturm kommt noch ein anderes Kontrastmoment hinzu im Kaliban. Er ist mehr als der Narr. Er ist erstlich der Vertreter des Häßlichen. Hat das Häßliche

ein Recht in der Natur, ein Recht im Schönen, dieweil ja die Natur und das Schöne zusammenfallen sollen? Genügt es aber, diese Frage damit zu beantworten, daß das Häßliche durch seinen Kontrast das Schöne bestätigen soll? Diese Kalodicee gliche der Theodicee, daß das Böse vorhanden sei, damit man das Gute erkenne.

Das Häßliche haben wir als ein Moment des Humors erkannt. Die Bosheit Kalibans selbst darf uns daran nicht irremachen. Er gemahnt uns in seiner Mißgestalt an die Tierheit, die im Menschen steckt, und die im Menschen häßlich ist. Seine Figur gehört zum Humor des goldenen Zeitalters. Kaliban ist eine attributive Figur zu Prospero, wie Panther und Leopard zum kleinen Knaben im messianischen Urbild Jesajas.

Es darf die Frage erhoben werden, ob diese Form der Shakespeareschen Komödie nicht ein hinlänglicher Ersatz sein möchte für das Idyll, das Schiller als die höchste Form der Poesie fordert.

Wir werden sehen, daß von hier aus eine große Einwirkung auf die Musik ausgeht, und zwar auf diejenige Form derselben, welche schweren Komplikationen ausgesetzt sein muß, weil sie sich nicht auf ihre eigenen Mittel und Kräfte beschränkt, sondern mit der Poesie eine Verbindung eingeht. Diese Einwirkung auf Mozart wird uns später beschäftigen. Hier sei schließlich noch eine andere Frage angeknüpft.

Wir wollen nicht etwa fragen: Ist die Komödie, oder aber die Tragödie die höhere Form des Dramas? Beide sind Arten desselben, sie müssen mithin als solche gleichwertig sein. Aber zu fragen ist nach der dramatischen Handlung und dem dramatischen Individuum: ob sie Vollendung erlangen ohne die Komödie.

Die Tragödie drängt über sich selbst hinaus zur Komödie. Die Handlung, als die Vereinigung der Maske mit dem Zuschauer gedacht, kann daher nicht vollendet werden durch die tragische Handlung, und ebenso wenig das Individuum, das in dieser Vereinigung fingiert wird.

Das Große und Einzige, das wir vornehmlich im Humor Shakespeares erkennen, besteht in dieser *Durchdringung des Humors und des Erhabenen* in seiner Dramatik. *Und diese Durchdringung vollendet sich in der Aufhebung von Tragödie und Komödie, als der beiden selbständigen Arten des Dramas.* Tragödie und Komödie treten ebensosehr in Durchdringung, wie das Erhabene und der Humor. Er selber schreibt freilich noch Komödien, und sie wären wahrlich voll sprudelnder Kraft, auch wenn der Witz nicht von sophistischer Urkraft und der Galgenhumor sich überbieten ließe. Dennoch bilden diese Komödien nicht das Eigentümliche seines Humors. Sein Beispiel geht über die Lehre Platons hinaus: *dasselbe Werk*, nicht nur desselben Mannes, ist ebenso tragischen, wie komischen Blutes.

Dieses Beispiel ist von großer Lehrkraft für die *Prinzipien der Ästhetik*. Tragödie und Komödie bleiben nicht separate Formen des Dramas, weil das Erhabene und der Humor nicht selbständige Idealbegriffe sind, sondern nur *Momente im einzigen Idealbegriffe des Schönen.*

Das Beispiel Shakespeares bildet daher den Wendepunkt in den Weltaltern der Ästhetik. Die alte Welt richtete *zwei Welten des Schönen* auf, die eine als die des *Schmerzes* und der *Klage*, die andere als die der *Freude* und der *Lachlust*. Die neuere Zeit bringt Einheit auch in diese beiden ästhetischen Welten. Es geht nicht an, nur zu weinen, oder nur zu lachen. Der moderne Mensch kann nur ein frohes und ein feuchtes Auge haben.

Der *Pessimismus* ist nicht nur rhetorische Heuchelei, sondern schon eine geistige Engbrüstigkeit. „Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur". Nicht minder freilich ist aber auch der schale, satte *Optimismus* eine klägliche Roheit. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da". Die Freude wird uns nicht vergällt durch diese tiefere Einsicht, aber sie wird uns eingedämmt und

untermalt. Es gehört zu ihrer Fassung, daß das Leid sich hindurchwirkt durch alle menschliche Freude.

So überwindet der Humor alle Erhabenheit, die doch nur in tragischer Arbeit besteht. Und er übertrifft nicht nur die intellektuelle Erhabenheit, sondern er überwindet auch die moralischen Blößen, indem er sie als die Schwächen der Stärken erkennbar macht. Das ist der Gipfel der dramatischen Handlung und des dramatischen Individuums.

Viertes Kapitel.

Der Roman.

1. Die Eigenart des Romans.

Da die Grundformen der Poesie durch Erzählung, Bekenntnis und Handlung bestimmt sind, scheint ihr Kreis geschlossen zu sein. Denn welche andere Ausdrucksform der Verinnerlichung sollte denkbar sein? Kann der Roman etwas Anderes sein als Erzählung, oder allenfalls Verbindung der Erzählung mit dem Bekenntnis? Oder sollte er eine neue Einheit der Handlung zwischen den Sujets der Erzählung, und dem Leser herstellen wollen? Was die letztere Möglichkeit betrifft, so ist die Handlung doch immer auf die Darstellung in der Gegenwart angewiesen, und es müßte fraglich sein, ob die Erzählung jene Illusion der gegenwärtigen Handlung hervorbringen könnte.

Gehen wir von den Darstellungsweisen der poetischen Grundformen auf ihre Gegenstandsquellen zurück, so steigert sich die Schwierigkeit für die Möglichkeit einer neuen Grundform. Das Epos erzählt nicht schlechthin Begebenheiten, sondern diese sind gleichsam Selbstdarstellungen einer Urzeit, welche an das Tageslicht der Geschichte sich emporringt. Die Gegenwart, der die Bearbeitung der Urfragen obliegt, schimmert nur wie durch einen Schleier hindurch; sie tritt nicht in Aktualität hervor. Der Roman dagegen erzählt Begebenheiten der unmittelbaren Gegenwart. Seiner Form nach schließt er sich dem Epos an, und doch ist er seinem Stoffe, seinem Stilstoffe nach, himmelweit vom Epos geschieden.

Wir haben schon zu beachten gehabt, wie zu verschiedenen Zeiten die Urkräfte der Poesie auf eine neue Form des Epos hindrängten: in welcher jedoch nur der Roman sich zu gestalten beginnt. Der Don Quixote bildet für diese

kosmische Neubildung eine Grundform. Von seiner Weite aus kann man vielleicht alle die Formen des Romans ableiten, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat. Denn sie alle sind Lehrgedichte großen Stils, geistige Kosmogonien, in denen die Schöpfung, die Umgestaltung, die Neubildung der Kultur des Geistes angestrebt wird. Der Erziehungsroman gehört diesem weiten Zyklus der Kosmogonien der Kultur an, in dessen Mittelpunkt die divina commedia stehen dürfte.

Indessen erregt der Gedanke an dieses Zentrum der neuen dichterischen Welt eine neue Schwierigkeit. Denn die göttliche Komödie hat die metrische Form der Poesie gewahrt. Der Roman dagegen hat das Metrum abgestreift, und ist auf die ebene Erde der Prosa herabgestiegen. Das kann kein äußerliches Symptom sein, zumal der Roman oft genug die Einlagen strophischer Gedichte nicht verschmäht. Welche Tendenz der Verinnerlichung waltet dabei ob, daß die Erzählung den Hexameter aufgibt, und im Stil der Umgangssprache die Verinnerlichung ihres Stoffes zu vollziehen sucht?

Hier könnte man nun meinen, der Stoff des Romans sei so ungleich reicher und mächtiger geworden als der Urstoff des Epos; denn der Inhalt der Kultur ist größer und tiefer als aller Sagenstoff der mythischen Vorzeit. Dante ringt noch vornehmlich nur mit dem Kulturschatz der Kirche, an dem das politische Dasein gleichsam nur das Ornament bildet. Aber Cervantes versäumt zwar niemals, sich gegen die heilige Kirche zu salvieren, und sie immer in ausdrücklichen Ehren zu halten, aber für die irdische Welt glaubt er nicht mehr an ihre alleinseligmachende Kraft. Denn das ist der Sinn dieser neuen göttlichen Komödie, daß in ihr alle Heiligtümer der Kultur in Eitelkeit versinken. Sancho Pansa wird das Ideal eines Statthalters. Das ist ein noch deutlicherer Gipfel in diesem poetischen Gebirge, als daß Don Quixote der ideale Ritter ist. Das Rittertum mag dem Spotte verfallen, wie die Ritterromane dem ästhetischen Verdikte; aber die Statthalterei der Staaten darf nicht untergehen. Oder sollte Cervantes es so gemeint haben, daß auch

jede präsidiale Spitze in der Verwaltung des staatlichen Gemeinwesens schon vom Übel sei?

Es ist ja aber gar nicht richtig, daß Cervantes das Rittertum allein, und in Verbindung mit ihm das ganze geschichtliche Wesen der Haupt- und Staatsaktionen durch die Verinnerlichung des Humors zur Darstellung gebracht hat. Wären Rittertum und Staatswesen die einzigen Stoffe dieses Romans, so könnte es unbegreiflich werden, daß Cervantes nicht vielmehr eine Komödie daraus gestaltet hat: und der Roman wäre dann nicht in einer so urwüchsigen Form entstanden.

Wie mit dem Rittertum der Minnedienst verbunden ist, so verfällt auch das Heiligtum der Kultur, welches die Liebe bildet, der Urgewalt dieses Humors, und neben Don Quixote und Sancho Pansa steht die Dulcinea von Toboso, ein noch herausfordernderes Gebild dieser idealischen Poesie.

Auch in der Weise ihrer Erscheinung schon ist sie ein evidenteres Beispiel dieser poetischen Schöpfungsgewalt; denn jene beiden Gestalten, der Ritter und sein Stallmeister, sind leibhaftige Wesen; jene Dame des ritterlichen Herzens dagegen ist in Wirklichkeit garnicht vorhanden, sondern nur wie ein Schatten taucht flüchtig und selten ihr Urbild in jener Stallmagd bei ihrer unsaubern Arbeit auf. Sie ist aber die Herrin des Herzens jenes Ritters, und an sie wird der Stallmeister als Liebesbote entsendet.

So tritt auch in diesem Roman die Liebe in den Mittelpunkt der Dichtung. Und sie ist nicht etwa der Kampfpreis, wie im Epos, sondern die Lyrik mit allen ihren Zaubern tritt in diesen modernen Bannkreis ein. So bleiben die eingeschobenen Liebeserzählungen nicht etwa heterogene Bestandteile, geschweige Füllungen der Stofflücken, sondern sie bilden stilvolle metrische Kontrastwirkungen in diesem zentralen Grundstoff, den die Liebe des Scheinritters zu der Scheingeliebten seines Herzens bildet. Alles ist Schein, in diesem großen Gedichte; nur das Herz nicht. Darin schlägt die Grundkraft der Schönheit in ihren beiden Momenten: in der Erhabenheit der schöpferischen Gestaltungskraft, und im Humor der Verinnerlichung aller dieser

mannigfaltigsten Stoffe für den einheitlichen Sinn der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen.

So führt uns der Don Quixote zu dem Grundsinn des modernen Romans. Er ist nicht Epos, und will dies ebensowenig sein, als er es sein könnte. Denn für das Epos ist die Liebe nur ein Kampfpreis, noch nicht ein Erlebnis, welches das Bekenntnis von der Begebenheit unterscheidet, und zu dem neuen Eigenwerte des individuellen Menschenlebens erhebt. Der Roman ist deshalb nur äußerlich die Fortsetzung des Epos, weil er innerlich vielmehr die Ausgestaltung der Lyrik ist.

Die Frage entsteht hier: mußte die Lyrik eine solche Ausgestaltung zu einer gleichsam epischen Form fordern und zur Folge haben? Was fehlt ihr in ihrer stilistischen Form, so daß sie aus dem metrischen Geleise heraustreten mußte, um eine Ergänzung, eine Weiterführung ihrer eigenen Stilwege anzustreben? So viel ist aus unserer Erwägung klargeworden, daß der Roman innerlicher noch aus der Lyrik als aus dem Epos herausgewachsen ist. Nur dies bleibt die Frage, ob er aus ihr herauswachsen mußte, ob er einen innern Mangel der lyrischen Form zu ersetzen hatte. Und damit hängt die andere Frage zusammen, ob er einen solchen Mangel zu ersetzen vermag.

Wir haben bei der Lyrik gesehen, daß es ihr auf die duale Einheit des Selbst ankommt. Aber diese Dualität entfaltet sich nur als Einheit, zieht sich daher nur in die Einheit zurück. Es mußte dahingegen eine Form dieser Dualität zum Desiderat werden, in welcher nicht lediglich die Zusammenziehung, sondern die Entfaltung der Dualität den Inhalt bildet. Der Lyrik genügt die Zusammenziehung; denn sie will nichts sein, als Bekenntnis, und ihr einziger Gegenstand ist das Erlebnis in seiner Einheitlichkeit. Klagen und Hoffen gehören zusammen, wie zwei Hälften.

Aber die Liebe ist doch noch ein mannigfaltigerer Stoff, als welchen dieses einheitliche Bekenntnis zur lebendigen Verinnerlichung bringen könnte. Auch ihre Wechselfälle verdienen Entfaltung, ihr eigenes Auf und Nieder, und die Komplikationen, in die sie sich mit der umgebenden Menschen-

welt verschlingen, fordern nicht nur Beschreibung, wie die Vermischten Nachrichten sie bieten, noch auch eine Untersuchung, wie in den Gerichtsverhandlungen, noch auch nur Mitberücksichtigung bei den diplomatischen Aktenstücken der Weltgeschichte: sie gehören in das Hausarchiv des Menschenherzens, das nicht erschöpft und erledigt wird durch die epigrammatischen Stoßseufzer der Lyrik. Die Liebe erfordert ihre eigne Geschichte. Bekenntnis ist nicht Historie, sowenig Chronik Historie ist. So fordert die Lyrik die Liebesgeschichte heraus. So ruft sie über ihre eigenen Grenzen hinaus den Roman hervor.

Zwei Konsequenzen ergeben sich aus dieser Erwägung. Erstlich: der Roman ist Liebesgeschichte. Und ferner: er tritt aus der metrischen Form heraus. Täte er dies nicht, so bliebe er Lyrik, wenngleich nur weithin ausgesponnene. Soll er dagegen eine neue poetische Form werden, so muß er die metrische Grundform abwerfen. Diese neue Form ist die Liebesgeschichte, die mehr und anderes ist als Liebesbekenntnis; die auch mehr ist, als das bloße Liebeserlebnis: die den Zusammenhang jenes zentralen Erlebnisses des Menschenherzens mit den sittlichen Kulturaufgaben des Menschen; die daher auch die Kollisionen und Konflikte der Liebe mit den Einrichtungen der sittlichen Kultur sich zum Vorwurf macht.

Dieser Vorwurf muß die metrischen Formen der Poesie sprengen. Denn diese Aufgabe übersteigt alle Erhabenheit der poetischen Formen. Hier muß die Poesie ihrer technischen Erhabenheit entsagen, und muß sich der theoretischen Form der Gedankenentwicklung anschließen. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, wenn anders sie ihre Aufgabe mit der ganzen Schwere und Strenge ihres Ernstes auf sich nehmen will. Die Kollisionen der Liebe mit den Grundsäulen der menschlichen Kultur sind zu hart, zu mannigfaltig, zu tief innerlich, als daß sie ausschließlich im Spiel der metrischen Formen bewältigt werden könnten. Wenn schon das Drama den prosaischen Dialog nicht vermeiden kann, so muß es um so begreiflicher werden, daß die Liebesgeschichte in die historiographische Form sich einkleidet.

2. Stil und Problem der Wahlverwandtschaften.

Unter den Romanen dürften daher Goethes Wahlverwandtschaften als idealer Typus der Gattung zu erkennen sein. Denn in ihnen tritt alles andere Interesse an der hohen Kultur zurück gegen das eine fundamentale Geschick des Menschen, welches die Liebe bildet. Und die Liebe ist hier nicht nur ein Erlebnis, sondern die ganze Summe des Lebens. Und ebenso ist sie auch nicht nur ein Bekenntnis, sondern das ganze Signalement menschlicher Persönlichkeiten. Der Gedanke kann hier nicht aufkommen, als ob diese Erlebnisse in einzelnen Bekenntnisliedern sich aussprechen könnten, oder auch nur in einem Wechselgesang der Liebenden. Denn hier rollt sich das ganze große Schicksal menschlicher Individuen in einer Fülle und Verschlungenheit auf, so daß das Schicksal des Menschengeschlechts sich hier abzuspielen scheint.

Darin besteht die Stileinheit dieses Romans, daß er nichts anderes ist, und nichts anderes sein will als einzig und allein Liebesgeschichte. Die Fabel der Liebe bildet den historischen Ursprung des Romans am Ende der griechischen Zeit, wie Erwin Rohde gezeigt hat. Und wenngleich Cervantes den Umfang des Romans über das ganze Gebiet der Kultur erweitert hat, so hat er doch keineswegs seinen Mittelpunkt verrückt. Und dieser Mittelpunkt hat sich auch in aller fernern Geschichte des Romans nicht verschoben. Er ist bei Rousseau in der nouvelle Héloïse festgeblieben, und so ist es in allen Erziehungsromanen der neuern Zeit bei allen modernen Völkern verblieben. Es ist aus diesem Gesichtspunkte vielleicht am sichersten verständlich, daß Gottfried Keller den Schluß des grünen Heinrich verändert hat. Es sollte eben markiert werden, daß es sich in der ganzen Entwicklung dieses Menschen nur um seine Liebe zur Judith dreht. Die ganze menschliche Kultur ist nichts als Ornament; im Roman ist die Liebesgeschichte allein das konstruktive Bauwerk.

Indessen schließt die Liebesgeschichte des modernen Menschen unausweichlich die Konflikte des Liebeserlebnisses mit der allgemeinen Kultur ein. Dieser Konflikt ist die Fabel und der Rechtstitel des Romans. Wenn nun die Wahlverwandschaften als die Idealform des Romans gelten sollen, so muß auch der Konflikt der Liebe mit den Aufgaben und Einrichtungen der sittlichen Kultur hier seine Spitze erreichen.

Was bedeuten nun aber alle die vielen Konflikte des Kulturlebens gegen den einen Konflikt in den Wahlverwandtschaften? Was für Konflikte gibt es denn überhaupt in der Kultur? Man denkt zunächst an den politischen Zwiespalt, in den der Freiheitskämpfer mit der Staatsgewalt gerät. Ist aber etwa der Konflikt des Marquis Posa mit König Philipp um die Gedankenfreiheit schwieriger als der des Don Carlos mit der Königin?

Man denkt wohl auch an den Konflikt des Märtyrers der religiösen Freiheit mit den dumpfen Gewalten der Kirche. Was sind aber alle Scheiterhaufen der Inquisition und alle Martyrien des Glaubenswahns gegen die Martern, in denen Phädra und Hippolytos verbluten, oder auch gegen die, in denen Medea zur Mörderin ihrer Söhne wird. In allen sonstigen Leiden der großartigen Weltgeschichte steht der innere Sieg und die machtvolle Hoheit des sittlichen Selbstbewußtseins gegen das schwerste körperliche Leiden und gegen den vorzeitigen Tod.

In dem Konflikt zwischen Liebe und Ehe dagegen sinkt das sittliche Hochgefühl dahin; alles Hochgefühl, welches das Recht der Liebe verleiht, wird verdunkelt und angeschwärzt von dem unauslöschlichen Vorwurf, mit dem die Verletzung der Ehe das Schuldbewußtsein des Glücklichsten belastet. Alle Konflikte zwischen Staat und Freiheit, zwischen Kirche und persönlicher Sittlichkeit, zwischen Religion und wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit, sie nehmen den Schein unpersönlicher Sachlichkeit an gegenüber dem Konflikt zwischen Liebe und Ehe.

Es ist nicht nur die bezaubernde Leistung größter dichterischer Konzentration, welche die Welt in den Wahl-

verwandtschaften bewundert, sondern es läßt sich nicht verkennen, wenngleich man es sich nicht allgemein deutlich zu machen scheint, daß nur das große, tiefe individuelle Menschenherz diesen dichterischen Plan zu solcher schlichten Einheitlichkeit hinausführen konnte. Nur der L y r i k e r, der in Goethe zur Vollendung kommt, nur der Mann, der Tränen säet, die Tränen der unendlichen Liebe, nur er konnte dem Roman diese Einheitlichkeit stiften. Nur die Klarheit dieses Menschenherzens, welche vor dem Liebeselend in das Bekenntnis ausbricht: der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an; nur das Menschenherz, das des innigsten Erbarmens mit dem schwersten Menschenlose mächtig geworden; nur der reine sittliche Geist dieser Dichterkraft konnte dieses zentralste Problem der menschlichen Kultur zu einer solchen reinen Ausführung bringen.

Wie schal und roh, täppisch und gemein erscheinen dagegen alle die anderen Ehebruchsromane mit ihren reizenden Lüsternheiten. Sie schaukeln sich förmlich auf dem Wagebalken von Recht und Unrecht. Und das Recht ist meistens in ihnen das Recht des Stärkern und daher auch das der Eroberung. Daher sind die Helden jener falschen Romane imitierte Ritter, mit allen Künsten ritterlicher Kräfte, auch daher reichlich mit denen der Gefallsucht und der Verführungslust ausgerüstet. Und auch die Weiber sind demgemäß die alten Wollusthuldinnen der Epen, als ob sie nicht inzwischen durch die Leidensschule der Lyrik hindurchgegangen wären.

Das ist das große Glück, welches der Geist der d e u t s c h e n Dichtung in den Wahlverwandtschaften besitzt: daß in ihnen das schlüpfrigste Thema der Dichtung zur reinsten, man möchte sagen dürfen, zur heiligsten Lösung gekommen ist. Und doch ist der Konflikt nicht verschleiert, nicht geglättet, sondern in aller Schärfe und blutigen Schroffheit auf Haaresspitze gestellt worden: d a s e w i g e R e c h t d e r L i e b e, u n d d a s i r d i s c h e R e c h t d e r E h e.

Sie treten als zwei Sachwalter des reinen Gefühls hier auf. Nur ist der eine irdisch, der andere allein ewig. Denn

irdisch ist alles, was die staatliche Kultur stiftet. Ewig ist allein die Sittlichkeit, und außer ihr, was auf ihrem Grunde zu einer neuen Ewigkeit die Kunst errichtet. Sobald die Sittlichkeit aber in die staatlichen Fesseln des Rechts geschlagen wird, verläßt sie ihren Himmel, um ihn mit der Erde zu verbinden. Sie muß irdisch werden, und somit zu relativer Geltung sich mäßigen, wenn sie den Himmel auf Erden errichten will. Die Liebe ist absolut; die Ehe ist relativ.

Die Kunst aber kann nur von der absoluten Höhe der ewigen Sittlichkeit aus ihren eigenen Flug nehmen; für sie kann nicht die relative Sittlichkeit der sittlichen Rechtsgemeinschaften ihr ursprünglicher Heimatboden werden. Die Vorbedingung, welche die Sittlichkeit für die reine Schönheit, für die Reinheit des Selbstgefühls bildet, muß allein die reine Sittlichkeit selbst sein; in reiner Methodik allein darf sie erworben werden für die neue ästhetische Reinheit. Wie könnte es daher dem Romandichter gestattet sein, von der stumpfen Tatsache des Instituts der Ehe auszugehen? Solchen Ausgang vermeidet nicht nur die Lyrik, sondern schon das Marienlied muß ihn verschmähen, und den heiligen Joseph ausschalten. Eher könnte man fälschlich meinen, der Ethiker dürfte sich an die Kirche halten, als daß man dem Romandichter den Ausgang von der Unverletzlichkeit der Ehe zumuten könnte. Und dennoch bildet die Ehe ein Glied in der Kulturkette der Liebe. Daher entsteht der Konflikt zwischen Liebe und Ehe. Daher wird das Problem des Romans möglich.

Wir sagten soeben: die Liebe ist ewig, die Ehe aber ist relativ. Mithin ist sie vergänglich und wechselnd. Fehlt ihr aber etwa durchaus das Moment des Ewigen? Dann würde ihr schlechterdings die Liebe fehlen. Und dann würde ihr auch das Recht entfallen, mit der Liebe in Konflikt zu treten. Nur wenn sie Anteil an der Liebe, an dem Ewigen der Liebe hat, kann sie, trotz ihrer Vergänglichkeit, dennoch in Relation zur Liebe treten. So abgeleiert diese Sache zu sein scheint, so unklar ist sie noch heute bei der Mehrzahl der Menschen, wie im Anfange der Kultur

Und diese Unklarheit ist gar kein Wunder; denn sie beruht auf der mangelhaften Unterscheidung zwischen Ethik und Ästhetik. Die Liebe ist eben in ihrer idealen Bedeutung ein Problembegriff der Ästhetik, der durch die Religion hindurch in die gemeine menschliche Sittlichkeit abgeschliffen wird. Ewig ist daher nur die ästhetische Liebe, die Liebe des Liebeslieds, die Liebe des dualen reinen Selbstgefühls.

Was dahingegen die sittliche Kultur Liebe zu nennen pflegt, sei es die Liebe zu Gott, wie die zu den Menschen, in allen den zersplitterten Formen der sogenannten Nächstenliebe, das ist sittliche Kraft und sittliche Zucht, die man wahrlich nicht schmälern, noch herabsetzen soll; nur soll man sie nicht zweideutig machen durch den ästhetischen Terminus, den allein die Kunst in der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen, zu himmlischer Klarheit unter den Menschen zu bringen vermag.

Alle Sittlichkeit ist Kraft und Zucht, also auch die Ehe. Ohne sie wären die Menschen Tiere. Auch die lyrische Liebe hat den Menschen zur Voraussetzung; denn sie ist ewig; mithin beruht sie auf der Voraussetzung des Ewigen im Menschen. Die Ehe ist das Zuchtmittel der Sittlichkeit zum Menschentum, zur Läuterung des Tierischen im Menschen, zur Klärung der Geschlechtsliebe in der Glorie der ewigen Liebe.

Die reine Sittlichkeit ist ein Begriff der ethischen Theorie. Diese darf zwar nicht von der ethischen Praxis geschieden, wohl aber muß sie von ihr unterschieden werden. Ich muß in allem meinem Handeln von der Reinheit der sittlichen Aufgabe aus mich unaufhörlich leiten und bestimmen lassen; nichtsdestoweniger aber muß ich mir Tugendwege bahnen, und Schutzwehren aufrichten, um meine Reinheit behaupten und gegen alle Gefahren und Konflikte hindurchführen zu können.

Ein solcher Tugendweg ist auf dem allgemeinen Pfade der Treue auch die Ehe, wie das Vaterland, und wie die Religion,

in die der Mensch hineingeboren wird. Kann der Mensch ohne ein Vaterland leben? Ebensowenig kann er ohne die Ehe leben. Er darf nicht mit seiner Sinnenlust von einem Wesen zu einem andern hintaumeln; er würde dann des Anrechts am Ewigen verlustig gehen, welches allein dem Geschlechtstriebe den Menschenwert der Liebe verleiht.

So ist die Ehe zwar nur ein relativer Tugendweg, aber ohne sie könnte das Ewige der Liebe nur im Zauberlande der Kunst heimisch werden, nicht aber eine angenäherte Wirklichkeit erlangen in der Kulturwelt des Menschengeschlechts. Die Ehe ist zwar ein relatives Rechtsinstitut, als solches zugleich aber ein Fundament der sittlichen Kultur. So wird die Ehe, als ein Institut der Tugend, der Liebe homogen: auf der Bahn zum Ewigen kommen sie zur Vereinigung.

Indessen ist alle sittliche Vereinigung den Konflikten ausgesetzt. Es gibt keine restlose Vereinigung für die sittliche Kultur zwischen Ideal und Wirklichkeit. In diese Kluft des Geistes tritt die Kunst ein. Und so entsteht die Aufgabe des Romans: in der Liebesgeschichte der sterblichen Menschen die Ewigkeit der Liebe darzustellen, zu der das Menschenherz sich aufschwingt, vor der aber das arme Kulturwesen des Menschen in Elend vergehen muß.

Wäre nun aber die Reinheit des Selbstgefühls das einzige Siegeszeichen der Kunst, wenn der Mensch in Liebesleid vergehen müßte? Schon die Tragödie hat es klargestellt, daß das Lebensende des tragischen Helden nicht zusammenfällt mit dem Ende des Dramas; die dramatische Handlung geht ungebrochen weiter im Geiste des Zuschauers. Und diese Gemeinschaft hat auch der Roman mit der Tragödie: daß der Liebestod nicht das Ende des Romans ist.

Wie die Liebe ewig ist, so übertrifft sie in dieser Ewigkeit ihres Lebens das Leben der Ehe selbst, an dem sie zerschellt. Der Tod der Liebenden vernichtet so wenig ihre Ewigkeit, wie er ihre Liebe vereitelt. Daher darf der Selbstmord hier nicht Recht werden. Das Leben geht langsam und von

selbst zu Ende. Es kann sich in der sittlichen Welt nicht aufrechthalten, wenn das Menschenrecht der Ehe verletzt ist. Aber die Ewigkeit der Liebe hört darum nicht auf; sie hat das ästhetische Eigenrecht.

Der Konflikt besteht nicht sowohl für die Ethik, als vielmehr für die Ästhetik. Auch der Mensch wird zum Künstler, wo die Liebe in ihm aufblüht, wenn er von den sittlichen Banden der Ehe gefesselt ist; wenn anders es ewige Liebe ist, die in ihm aufblüht, nicht etwa der Taumel der Sinnenlust, der ihn vom Genuß zur Begierde fortreißt. Die Liebe wäre nicht ein Problem der Kunst, wenn sie nicht im reinen Selbstgefühle des ästhetischen Bewußtseins am persönlichen Menschenwesen selbst lebendiges Problem und Schicksal würde. So ist der Mensch der Kultur ebenso der Liebe, wie der Ehe unterworfen. Das ist der natürliche Konflikt des Kulturmenschen, den der Roman sich zu seinem eigenen Problem macht.

3. Die Komposition der Wahlverwandtschaften.

Werfen wir nun von diesen Erwägungen aus einen Blick auf die Anlage und die Durchführung der Wahlverwandtschaften, so tritt hier die erste Art der Vorbedingung schon im Titel des Romans in den Vordergrund. Die Wahlverwandtschaften werden gleich bei der ersten Unterredung über ihren chemischen Begriff „Natur- und Wahlverwandtschaften" genannt. Die Erklärung des Hauptmanns geht von dem Satze aus, daß alle Naturwesen einen Bezug auf sich selbst haben. Daraus folgert aber Charlotte: „wie jedes gegen sich selbst einen Bezug hat, so muß es auch gegen andere ein Verhältnis haben". Und als darauf der Hauptmann weiter erklärt: „diejenigen Naturen, die sich beim Zusammentreffen einander schnell ergreifen, und wechselseitig bestimmen, nennen wir verwandt", da ergänzt Charlotte diesen Ausdruck dahin, daß „diese wunderlichen Wesen nicht sowohl Blutsverwandte, als vielmehr Geistes- und Seelenverwandte" seien.

So wird hier sogleich die Verbindung eingegangen zwischen der Vorbedingung der Naturerkenntnis und der der sittlichen. Und so schließt denn auch der Hauptmann diese ganze Information mit dem Gedanken ab: „Man muß diese Wesen mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren, und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten; dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben zu". Die Verbindung der beiden Vorbedingungen ist sonach von Anfang an geschlossen. Die Wahlverwandtschaft ist Naturverwandtschaft, und die Naturverwandtschaft ist Wahlverwandtschaft. Zur Anziehung gehört Abstoßung, und ebenso zur Abstoßung die Anziehung. Solche Naturkraft waltet in den Menschenwesen, in den Verbindungen, die sie eingehen, in die sie hineingezogen werden.

Dieser Grundgedanke der durchgängigen Kausalität der Naturbedingungen, der das Menschenwesen unterworfen ist, erstreckt sich mithin auch auf das gesamte soziale Gefüge der menschlichen Verbindungen, nicht an letzter Stelle auf die Ehe. Und nun ist die Shakespeare'sche Technik unverkennbar, mit der Goethe Zug um Zug das ganze Räderwerk, welches das Geschick dieser vier Menschen lenkt, in Gang bringt. Kein Schräubchen wird hier anzubringen versäumt; mit unfehlbarer Sicherheit muß sich der Weg dieses Schicksals erfüllen.

Vorab ist zu bedenken, daß Charlotte, wie Eduard, in einer zweiten Ehe verbunden sind, und zwar nicht allein das Glück der ersten Ehe jetzt nicht genießen, sondern auch diese sich zu erringen, verfehlt haben. Eduard hatte Charlotte geliebt, sie aber fahren lassen, weil die Herren Eltern dagegen waren. Und Charlotte ferner hat nur dem Drängen Eduards jetzt nachgegeben, für den sie vielmehr nach seinem Freiwerden Ottilien bestimmt hatte; und sie hatte sogar den Hauptmann veranlaßt, auf sie den Freund aufmerksam zu machen.

Auch ist zu beachten, daß Charlotte sich zwar sehr lange weigert, den Besuch des Hauptmanns zuzulassen, dagegen weit geringeres Bedenken trägt gegen die Aufnahme Ottiliens.

So erscheint Eduard in der ganzen Disposition dieser Verbindung genau so, wie er sich selbst bezeichnet: „Denn eigentlich hänge ich doch nur von Dir ab". Er ist der Spielball, nicht zwar für die Launen, die Charlotte überhaupt nicht hat, aber für das Endziel der Wahlverwandtschaften, auf das ihre zentrale Natur mit ihrem festen Schwerpunkt aus allen Schwankungen heraus hinstrebt.

Nur einen dunkeln Punkt gibt es in diesem gleichmäßigen Leben, nämlich die Nacht, in der das Kind gezeugt wird, während Beide in der Umarmung an eine andere Liebe denken. Aber auch hier wird Charlotte entschuldigt; denn sie hat lange auf das Klopfen Eduards nicht Einlaß gewährt.

Und dieser tragische Knoten mußte nicht nur für Ottiliens Schicksal geschürzt werden, sondern er gehört auch zur Charakteristik der Ehe, wie sie konventionell geführt wird. Goethe hat sich für diesen Punkt besonders interessiert, wie an einer andern Stelle seiner Dichtungen dies als Geständnis ausgesprochen wird.

So bleibt denn für die Ehe nichts anderes übrig, als was Mittler mit aller seiner Einseitigkeit zu ihrem Lobe gerechterweise sagen darf: was ein Paar Gatten einander schuldig werden „ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann". Aber darin eben besteht die Schwierigkeit, daß die Menschen nicht im Gleichgewicht der Ewigkeit verharren können. Mittler hat noch ein anderes Gleichnis: „Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, das wir oft gerne los sein möchten". Freilich sind wir auch mit dem Gewissen verheiratet, aber wir entziehen uns dennoch oftmals seinem Kompaß, weil wir eben von den Kollisionen der Neigungen und Bestrebungen abgelenkt werden. So ist die Ehe, zwar der Kompaß des menschlichen Doppellebens, nur das Gewissen der Geschlechtsliebe.

Mittler wird dagegen zur komischen Figur, sobald der Graf und die Baronesse angemeldet werden. Hier ist die Schranke seiner Mission deutlich bezeichnet. Er kann

nicht vorbeugen; nur wenn das Unglück da ist, dann glaubt er helfen zu können. Das ist die natürliche Grenze der sittlichen Grenzwächter. Sie stehen bei den Schlagbäumen, die sie öffnen und schließen. Aber die Quetschungen, die unvermeidlich werden, wenn die Schlagbäume auf die Überläufer herniederfallen, gehen sie im voraus nichts an. An dieser Grenze beginnt nun aber das Amt des Dichters; sein Erbarmen geht über das des ausgedienten Seelsorgers.

Eduard ist die schwächere Kraft in jeder seiner Verbindungen, er wird auch von Ottilien angezogen. Da sie seine Handschrift nachahmt, erkennt er ihre Liebe zu ihm, und so wird er ihr gewonnen. Sittliche Kraft bewährt er in der Zeit der Entsagung, in der er auch den Tod im Kriege sucht. Er hält die übernommene Verpflichtung ein, sich der Geliebten nicht zu nähern; und es ist durchaus ein tragischer Zufall, daß er ihr mit dem Kinde begegnet; denn diese leidenschaftliche Szene wird der Grund für die Fahrlässigkeit, der das Kind zum Opfer fällt.

Und nun tritt ein völliger Parallelismus zwischen Ottilien und Eduard ein, so daß Eduard gar nicht mehr eigentlich eine tragische Nebenperson bleibt neben Ottilien, die freilich im vollsten Sinne die Hauptperson dieses Romans, die Schildträgerin der Liebesgeschichte ist.

Wie könnte man an dem Abschluß dieses Romans Anstand nehmen. Ottilie endet nicht nur als Heilige: sie ist es von Anfang an. Ihr Gewissen wird bei den ersten Regungen ihrer Liebe durch das Wissen beschwichtigt, daß Charlotte den Hauptmann liebt, wie diese denn auch ihre Hand dem Hauptmann verheißt, wenn Eduard auf der Verbindung mit Ottilien besteht. Dann wäre die bürgerliche Lösung gewonnen, aber der Roman vereitelt. Die Geschichte der Liebe ist immer nur die der Leiden der Liebe, in denen die Freuden nur die Momente der Ruhe und des Übergangs sind. Hier ist kein Verweilen dem Menschen verstattet. Die Ewigkeit ist auch hier die Rastlosigkeit des Strebens und des Ringens.

Der Roman tritt daher in dieser idealen Gestalt der Tragödie zur Seite. Das Leben Ottiliens, dem, wie gesagt, nunmehr auch das Leben Eduards sich anschmiegt, ist das

Leben der idealen Liebesgeschichte, zwar nicht das der Tragödie, in der Ottilie anders hätte handeln müssen, aber das des Romans, der ähnlich, wie das Epos, von den Fernkräften der Anziehung und Abstoßung getrieben wird. Ihre Liebe ist unschuldig; denn die Unschuld der Liebe ist nicht durch Schuldlosigkeit innerhalb ihres Milieus bedingt. Was kann sie dafür, daß das Kind geboren worden ist? Aber da es geboren worden ist, muß sie das Kind Eduards warten. Und nun fordert der Teich, den sie mit solcher Kunstfertigkeit gegraben haben, von der armen Wärterin, welche durch die plötzliche Erscheinung des Geliebten in die unverschuldete Aufregung versetzt worden war, das Opfer.

Das sind die Fäden, die die Parzen in den Lebensfaden des armen Menschen einspinnen. Man könnte ebenso fragen, warum das arme Kind sterben mußte, als man fragen darf, warum dieses Kind — Charlotte nennt sie mit Vorliebe Kind — lieben, leiden und schließlich auch sterben muß. Ihr Tod ist nicht nur Menschenlos, und auch nicht das natürliche Ende einer Heiligen, sondern die Katharsis des Romans.

Charlotte und der Hauptmann sind in dem Roman nur Nebenpersonen, sie weisen daher sich selbst auf eine glückliche bürgerliche Zukunft hin, und in dieser Verheißung, die der Hauptmann sich geben läßt, treten sie aus dem Rahmen des Romans heraus. Ottilie und Eduard allein sind die Träger dieser Liebesgeschichte. Ihr Leben, wie ihr Tod, ist das regelrechte Leben der Liebe, die Fortführung der Ewigkeit der Liebe.

Es ist nicht nur ein erbauliches Wort, der letzte Satz dieses Romans: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen". Nicht auf das Wiedererwachen dereinst kommt es an, sondern darauf, daß sie zusammen erwachen. Dieses Zusammen ist der Sinn der poetischen Unsterblichkeit, der Ewigkeit der Liebe.

So bleibt denn keine Spur eines sittlichen Makels an dieser Liebesgeschichte. Die heiligste Krone der Menschenseele, welche die Unsterblichkeit bildet, umstrahlt dieses Liebespaar. Und dieses heiligste Erbarmen mit dem Schicksal

des irrenden Menschenherzens, des von der Schwerkraft seines Liebeswesens in die Irre geführten Menschen, diese Liebe zur Einheit in der Natur des Menschen hat dieser Roman zur Vollendung gebracht. In ihm hat die Liebe ihre schwersten Proben bestanden.

Sie hat in ihrer Ewigkeit standgehalten; zugleich aber hat sie die Ehe, als die Schutzwehr der sittlichen Kultur, zwar nicht ohne Angriff belassen — das ginge über die Kräfte und Möglichkeiten der Naturwesen, die dem Chemismus der Wahlverwandschaften preisgegeben werden, — aber der Ehe ist ihr Recht eines relativen Tugendweges unverletzt und ungekränkt geblieben. Die sittliche Vorbedingung ist ebenso gewahrt worden, wie die der Naturverwandtschaft.

Und auf dem Grunde dieser beiden Reinheiten hat sich die neue ästhetische Reinheit auferbaut, die Reinheit der Liebe in derjenigen Vollendung, welche für ihre Geschichte der Roman allein erbringt, und die Reinheit des Selbstgefühls in der durchdrungenen dualen Einheit des Selbstes der Liebesgeschichte.

Fünftes Kapitel.

Die Musik.

1. Das Spezifische der Innenwelt in der Musik.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, daß die Musik die unbestreitbare Bestätigung der erzeugenden Reinheit des Gefühls sei. Denn wenn man sie selbst nur im Zusammenhange mit der Poesie gelten lassen wollte, müßte man doch anerkennen, daß ihr letzter Zweck nur die Entfaltung, nur die Erzeugung der Innenwelt des Gefühls sei, die Ausgrabung dieser eigensten Kräfte, dieser innerlichsten Schächte des Gefühls. Diese Innenwelt ist in solcher Ausgestaltung nicht vorhanden, bevor die Musik sie ans Licht bringt. Die Poesie selbst kann sich mit dieser Ausgrabung, mit dieser Ausdeutung und Wertung einer Innenwelt nicht messen. Denn bei aller Gewalt ihrer Innerlichkeit bleibt sie doch auf den Menschen in seiner Natur, auf die Innenwelt, und somit auch auf die Umwelt des Menschen durchgängig bezogen. Die Musik dagegen singt nur, scheinbar wie auch der Vogel singt. Und wenn sie zum Instrument der Menschenstimme noch andere Instrumente hinzu erfindet, so will sie auch mit diesen nur wiederum singen und die Kraft des Gesanges steigern. Und all dieses Singen hat keinen andern Zweck und keinen andern Sinn als allein denjenigen, der in der Innenwelt des Gefühls beschlossen ist.

Hier könnte es demnach zum anschaulichsten Beispiel werden, was das reine Gefühl, was das Selbstgefühl bedeutet. Man sagt zwar, auch der Gesang des Menschen rühre von der Nachahmung her, die Vögel seien seine Lehrmeister, oder auch die Natur im Rauschen der Wälder und der Ströme, im Heulen des Sturmwinds, wie im Rollen des Donners. Aber von diesen Naturlauten sticht die Musik in ihrer Entwicklung

doch so inhaltlich ab, daß diese Art von Nachahmung der Originalität nahe kommt, und daß man daher die Forderung der Reinheit hier nicht nur für eine Schablone hält. So unverkennbar wird die Ursprünglichkeit des musikalischen Schaffens, so unverkennbar wird der urmenschliche Quell, aus dem die Gebilde der Tonkunst geschöpft werden, und der unerschöpflich ist für dieses Schaffen.

Ebenso scheint auch das reine Gefühl, als das Gefühl des reinen Selbst, hier zu einer unverkennbaren Wirklichkeit zu werden. Denn wenngleich man auch der Musik Zwecke der Beschreibung zumutet, so braucht damit doch nicht die Innenwelt als der letzte und der eigentliche Zweck verkannt und aufgegeben zu werden. Man könnte die Beschreibung selbst als ein Mittel der Verinnerlichung, ähnlich wie bei der Poesie, fassen wollen, so daß die zu beschreibenden Objekte selbst nur Mittel würden, die Innenwelt zu spiegeln, und zur Entdeckung zu bringen. Und wenn man selbst von diesem Gesichtspunkte absieht, so muß es unbezweifelbar klar werden, daß die Musik keinen andern Inhalt und Gegenstand haben kann, als derjenige allein es ist, den das Selbst bildet; das Selbst nicht als sittliches Selbstbewußtsein, geschweige in einer körperlichen Individualität, und ebenso wenig in der geistigen, sondern einzig und allein in der ästhetischen, als das Selbst des reinen ästhetischen Gefühls.

Für die Musik gibt es keine Natur und keine Sittenwelt, sofern diese als Gegenstände und Vorbilder und Zielbilder des musikalischen Schaffens gelten könnten. In der Musik kommt die Reinheit zu ihrer höchsten Vollendung: sie erschafft eine ganz neue Welt, von der die beiden Vorwelten nur Ahnungen und Vorbedeutungen erklingen lassen, keineswegs aber eine dem Gehalte nach vergleichbare Ausführung enthalten. Und diese neue Welt ist der Mensch in der neuen Bedeutung seines ästhetischen Bewußtseins. Er ist daher nicht ein gegebener Gegenstand, wie etwa ein Lebewesen. Er ist ein unbeschriebenes Blatt, vielmehr ein unerschöpflicher Quell. Er ist d i e A u f g a b e e i n e s n e u e n M e n s c h e n , eine neue Aufgabe des Menschentums, die Aufgabe einer neuen Richtung des Bewußtseins der Kultur.

Auch der Poesie gegenüber bringt die Musik einen neuen Menschen zur Welt. Wir bestreiten gar nicht etwa den Zusammenhang, der zwischen Poesie und Musik besteht. Wir werden ihn gründlich zu erörtern haben. Wir achten jetzt nur auf die Eigenart des Selbst in der musikalischen Erzeugung. In der Poesie kommt das Selbst des reinen Gefühls doch immer nur im Zusammenhange mit der sittlichen Welt zur Darstellung, im Zusammenhalt oder im Zusammenprallen mit ihr. Die Reinheit des Selbst wird wahrlich dadurch nicht getrübt, aber ihrer Schöpferkraft werden Grenzen gesteckt. Immer ist es und bleibt es der Mensch, um den alle Poesie sich dreht. Man wird sagen, die Natur des Menschen in ihrer Einheit von Seele und Leib sei ja doch überall der Gegenstand der Kunst; wie könnte sie für die Musik ausfallen? So kann es auch nicht gemeint sein. Aber die Musik stellt sich für ihre Erzeugung dieser Natur des Menschen anders auf sie ein, als die Poesie selbst. Denn für diese schwebt der Mensch in seiner Natur als der darzustellende Inhalt vor. Dieses Objekt wird ihr zum Subjekt. Aber auch die Aufgabe des Subjekts, des reinen Selbst bleibt an dieses Vorbild gefesselt.

Die Musik dagegen sieht zunächst ganz vom Menschen, von der Natur des Menschen und ihrer Einheit ab. Für sie gibt es kein Vorbild und keinen Gegenstand, weder im Himmel, noch auf Erden; es gibt für sie überhaupt weder einen Himmel, noch eine Erde, mithin auch keinen Menschen und keinen sittlichen Menschen. Man wird einwenden, daß dann ja auch die methodischen Vorbedingungen, die wir aller Kunst aufgerichtet haben, hier in Wegfall kämen. So kann es also wiederum nicht gemeint sein. Aber die Musik ringt sich von aller Beziehung, von aller Bezogenheit auf die Natur und auf den Menschen mit aller Kraft ihrer Abstraktion los. Und indem sie dies tut, indem sie durch diese Abstraktion ihre Erzeugungsweise vollführt, bleibt sie dennoch bei der allgemeinen Aufgabe der Kunst, gibt sie dieser Aufgabe eine neue Wendung und einen neuen Gehalt, gibt sie nicht zwar unmittelbar der Natur des Menschen einen neuen Inhalt, wohl aber der Liebe zur Natur des Menschen, und durch diese Liebe bringt sie auch den ästhetischen Begriff des

Menschen, das Selbst des reinen Gefühls zu einer neuen Entwicklung.

So kann es scheinen, daß in der Musik das reine Gefühl zu einer ganz unzweifelhaften Bestätigung komme, daß ihre Reinheit dieses selbst zur Vollendung bringe. Indessen hängt die Eigenart der Reinheit in jeder Kunst von der Reinheit ihrer Vorbedingungen ab, nicht nur von deren Stoffen, sondern auch von ihren Methoden. Betrachten wir daher jetzt diese methodischen Vorbedingungen des musikalischen Schaffens, und zuvörderst die Naturbedingungen desselben.

2. Die Bedingungen der Empfindung.

Wir werden hier unmittelbar vor die Empfindung gestellt, bestimmter und unvermittelter als bei der Poesie. Denn hier geht alles aus von der Gehörsempfindung, und es scheint sich alles nur um deren Inhalte zu drehen. Die Empfindung aber widerstrebt der Reinheit. Sie fordert überall Erkenntnis. Aber die Musik scheint sich auch der Erkenntnis zu widersetzen, dieweil sie ja nur auf das Gefühl im hergebrachten Sinne des Wortes geht. Wie soll nun aber Reinheit zustande kommen können, wenn die Musik einerseits an die Empfindung gebunden ist, andererseits aber der Erkenntnis unzugänglich sein soll?

Das Bedenken beruht auf dem falschen Verhältnis welches zwischen Empfindung und Denken angenommen wird, auf der unmethodischen Beziehung, welche der Erkenntnis auf die Natur gegeben wird. Nicht schlechthin auf die Natur ist die Erkenntnis zu beziehen, sondern auf das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken. Erst aus dieser Beziehung der Erkenntnis auf dieses Verhältnis ergibt sich das Verhältnis der Erkenntnis zur Natur. Es besteht zwar kein unmittelbares Verhältnis für die Musik zwischen der Erkenntnis in ihr und der Natur, aber es besteht durchaus für sie eine Beziehung der Erkenntnis auf das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken. Und da die Empfindung ein Begriff

ist, der auf die Natur hinweist, so tritt auch die Musik in das Problem der Naturerkenntnis ein. Es entsteht sonach auch für sie das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken.

Auch aus diesem Gesichtspunkte hat die Musik eine prärogative Stellung in der Geschichte des wissenschaftlichen Geistes: Pythagoras hat an ihr und in ihr die mathematische Physik begründet. Nirgend ist die erste Art der ästhetischen Vorbedingungen so früh und so sicher klargestellt worden als hier. Die Reinheit der Erkenntnisbedingung steht außer Zweifel. Denn die Inhalte der Gehörsempfindung haben mathematische Bestimmung erlangt. Die Erkenntnisbedingung ist die Bedingung der Naturerkenntnis geworden. Daran ändert sich nichts, wenngleich die Natur keineswegs das Objekt des musikalischen Gefühls ist, wenngleich auch nicht etwa die Musik schlechterdings Programmusik ist. Die Vorbedingung der Naturerkenntnis bezieht sich auf die mathematisch-physikalische Akustik, als die Grundlage der Musikwissenschaft, und demgemäß als die methodische Voraussetzung des musikalischen Schaffens. Diese physikalisch-physiologische Natur ist das Objekt dieser Naturerkenntnis; nicht aber etwa wird dadurch die Natur überhaupt zum Inhalt und zu dem zu erzeugenden Objekte der Musik. Die Natur ist nur die Vorbedingung, nicht etwa das Erzeugnis des reinen Gefühls.

Der Anstoß ist mithin beseitigt, den die Empfindung für die Möglichkeit der Reinheit bilden könnte. Er hat sich zur allgemeinsten Befriedigung und Belehrung erledigt. Man würde ja für den gesunden Menschenverstand fürchten müssen, und zwar für den Verstand in der Bedeutung der Vernunft, für die Gesundheit in der Bedeutung der Normalität und der Gesetzlichkeit, wenn man meinen dürfte, daß die Empfindung eine ernstliche Instanz gegen irgendeine Kulturrichtung des Bewußtseins bilden könnte. Es kommt nur darauf an, welche methodische Stellung man der Empfindung gibt: ob man mit ihr anfängt, und mit ihr endet, oder aber ob man sie in die Mitte zu nehmen, und zwischen die kontrollierenden Instanzen der Erkenntnis zu stellen hat.

Darin besteht die bevorzugte Stellung der Musik in der Geschichte der Logik, daß sie es unmittelbar klar macht, was das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken zu bedeuten hat.

Die Geschichte der modernen Physik beginnt mit Galilei. Hier aber kann man sich noch an den Irrtum festhängen, daß er aus sinnlichen Vorgängen seinen Gedanken vom Ursprunge der Bewegung hergeleitet hätte. Bei Pythagoras aber werden solche Mißdeutungen ganz unmöglich. Er hat selbst erst den Saiten die verschiedene Spannung gegeben, selbst erst Gewichte auf ihre Teile gesetzt. Und durch Verhältniszahlen hat er die Intervalle bestimmt. Den Ausgang bilden sonach nicht die Gehörsempfindungen, die vielmehr erst hervorgerufen werden, sondern allein die mathematischen Verhältnisse und ihre Darstellung in physikalischen Verhältnissen.

Die Intervalle werden erst dadurch zu Grenzbestimmungen der Gehörsempfindung, daß sie die Grenzbestimmungen einer Bewegungsform sind, welche ihrerseits auf Grenzbestimmungen der Zahlverhältnisse beruhen. So werden die Intervalle nicht sowohl zunächst gehört, als vielmehr berechnet, und in Bewegungsformen dargestellt, um an und in denselben hörbar gemacht zu werden. So rüstet das Denken selbst erst die Empfindung aus, setzt sie ins Werk, und bringt sie zu reiner Wirklichkeit. Auch hier, vielmehr hier zuerst hat sich die Zahl als das Sein, als das erste Mittel zur Entdeckung und zur Begründung des Seins herausgestellt. So wird die Musik pädagogisch und geschichtlich zur Lehrmeisterin der Logik.

Aber hier gilt es uns, aus dieser logischen Bedeutung die Folgerung zu ziehen für ihre ästhetische Bedeutung. Wir wissen, was wir unter der methodischen Vorbedingung und ihrer Reinheit zu verstehen haben. Die Forderung kann nicht so zu verstehen sein, daß die Musik dieser Reinheit der mathematisch-physikalischen Akustik sich nur zu bemächtigen und zu bedienen hätte. Sie muß allerdings sich ihrer zuerst bemächtigen, aber danach beginnt erst ihr eigener Machtbereich,

und in ihm ihre Fortführung jener Reinheit der Vorbedingung. Wir sehen jetzt davon ab, daß diese eigenartige Fortführung bedingt ist durch die Durchdringung der beiden Arten der Vorbedingungen mit einander. Wir bleiben jetzt bei der Naturerkenntnis allein stehen, um zu ermitteln, zu welchen Stufen der Reinheit sie die akustischen Bedingungen allein zu entwickeln vermag. Hierzu aber müssen wir noch über das Gebiet der Empfindungen hinausgreifen, um innerhalb des Denkens die ferneren, die noch elementareren Mittel der Reinheit uns zu vergegenwärtigen.

3. Die Zeit und der Rhythmus.

Tatsächlich fängt das Bewußtsein freilich mit den Empfindungen an. Ebenso wahr ist es aber, daß es mit diesem Anfang nichts anfangen könnte. Empfindungen können immerhin anfangen, und noch so vielfach und vielseitig sich fortsetzen: daraus allein könnte kein Bewußtsein sich bilden. Unterscheidung muß hinzutreten, muß an den Empfindungen einsetzen. So pflegt man sich auszudrücken, nachdem dieser Terminus in der modernen Psychologie in Aufnahme gekommen ist, wenn man in ihr die Bildung des Bewußtseins, diese Bildung an dem Inhalte des Bewußtseins zur Bestimmung bringen will.

Logisch aber hat man anders zu verfahren, weil man in der Logik die Möglichkeit der Unterscheidung zu begründen hat, und sich nicht mit der Erklärung begnügen darf, daß durch die Unterscheidung Akte des Bewußtseins entstehen. Die Logik hat diese Akte selbst und die Unterscheidung derselben auch auf deren Inhalt hin und auf die Unterscheidung dieser Inhalte hin zu prüfen und zu begründen. Daher sucht sie in Begriffen, in grundlegenden Begriffen die Bedingungen festzustellen für den sachlichen Grund und Wert dieser Unterscheidungen.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat demgemäß die Zeit als Kategorie ausgezeichnet. Die Zeit ist die sachliche

Bedingung, daß die Unterscheidung nicht nur ein Akt des Bewußtseins bleibt, sondern dem Bewußtsein zum Inhalt verhilft, und damit über den bloßen Vorgang hinaus zu einem dauerhaften Bestande.

Dieser Bestand wird auch von der Unterscheidung vorausgesetzt. Denn die Unterscheidung ist bedingt durch die Gegeneinanderhaltung der zu unterscheidenden Elemente. Um aber gegen einander gehalten zu werden, müssen die Elemente selbst erhalten bleiben. So treffen schon hier alle Befugnisse des Denkens zusammen: Sonderung, Vereinigung und Erhaltung der Vereinigung in der Sonderung, wie der Sonderung in der Vereinigung.

Würde der psychologische Gesichtspunkt für die Bestimmung des Denkens maßgebend sein, so müßte man mit der Zeit beginnen; so fundamental ist ihre Leistung für die Entwicklung, für die Entstehung des Bewußtseins in seinem Inhalte, sofern dieser nicht nach seinem logischen Werte, sondern lediglich als Inhalt des Bewußtseins, als dem Bewußtsein Inhalt und Bestand gebend gedacht wird. Und nur in dieser Hinsicht haben wir hier die Bedeutung der Zeit zu betrachten. Gerade in dieser Hinsicht aber hat die Logik die Kategorie der Zeit aus ihrer logischen Bedeutung heraus so ergiebig bestimmt, daß auch die Ästhetik daraus Gewinn ziehen kann.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat die Zeit nicht bestehen lassen als die Ordnung des Nacheinander, sondern sie begründet als die Erzeugung des Voreinander. Die Mehrheit der Elemente ist ihr nicht gegeben, sondern sie hat sie zu erzeugen. Mithin kann es nicht darauf allein ankommen, daß von dem voraufgegangenen Elemente das nachfolgende unterschieden wird, sondern das wird die Frage: wie kann es nachfolgen, und, als ein nachfolgendes, mit dem voraufgegangenen verbunden bleiben? Es wird somit der Zeit nicht nur die Aufgabe gestellt, das Nacheinander zu ordnen, sondern das Voreinander zu bewirken, zu erzeugen. Es darf nicht gedacht werden: B werde schon von selber kommen, wenn A vorher-

gegangen sei. Diese Ordnungfrage könnte ohnehin die Zeit an sich nicht lösen. Es darf ihr aber auch nicht zugemutet werden, nur die bloße Reihenfolge zu besorgen; die Folge selbst bildet das Problem, bildet ihr eigenes Problem.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat daher die Antizipation zum Hebel der Zeit gemacht. Kant hat diesen Terminus für einen logischen Behuf von Epikur angenommen, nämlich die Wahrnehmung damit zu begründen. In derselben Richtung halten wir sie fest für die Begründung des Bewußtseins. Und jetzt können wir uns auch auf die psychologischen Bestimmungen beziehen, die wir hier für das Verhältnis des relativen Gefühls zu den Inhaltsstufen des Bewußtseins vorausgeschickt haben (vgl. I, S. 139—145).

Das Bewußtsein ist in seinem Ursprunge Bewegung. Dies betätigt sich nicht allein in einer theoretischen Aufnahme, einer theoretischen Aktion der Unterscheidung, sondern es betätigt sich von seinem Ursprunge aus in der Erzeugung der Bewegung. Die Bewegung aber greift überall über ihren jeweiligen Zustand hinaus, sie greift vor, sie taucht auf, und nimmt vorweg; sie schafft sich ihre Gegenwart stets in der Antizipation der Zukunft.

Diese eminente Bedeutung der Zeit, als des Ausgangs von der antizipierten Zukunft, von der aus sie zurückgreift auf die Vergangenheit, so daß diese vielmehr zur Folge wird, hat uns schon für den Willen zu grundlegenden Folgerungen geführt. Die Ethik des reinen Willens hat darauf nicht nur ihre methodische Reinheit begründet, sondern auch die wichtigsten Inhaltsbestimmungen der Ethik zu Konsequenzen hinausgeführt, welche dem reinen Wollen, welche der Ethik gegen alle Skepsis Gehalt und Wahrheit sichern. Jetzt wollen wir nun suchen, für das reine Gefühl, wie es besonders in der Musik zur Erzeugung gelangt, aus dem Antizipationscharakter der Zeit Folgerungen zu ziehen.

Wir entfernen uns nicht von der vorliegenden Frage, wenn wir an einen allgemeineren Einwand anknüpfen. Man sagt, die Musik sei von der Poesie abhängig. Wir werden, wie schon gesagt, später auf diese Frage gründlich einzugehen

haben. Hier darf vorerst aber der Spieß umgedreht werden. *Die Poesie ist von der Musik abhängig.* Wir haben gesehen, daß eine *zwiefache innere Sprachform* zu unterscheiden ist: neben der der Begriffssprache die der Gefühlssprache. Die letztere aber ist durch musikalische Elemente bedingt, die das *Metrum* zusammenfaßt. Damit stehen wir aber schon wieder bei der Zeit, und zwar bei ihrer ästhetischen Fundamentierung.

Wenn nun aber die Poesie uns auf das Metrum hinweist, auf das Maß, mit dem sie den Zeitwert ihrer Worte, insofern denselben ihr Gefühlswert anhaftet, bemißt, und mit dem sie die Ordnung ihrer Sätze, ihre Perioden aufreiht, so hat die Musik noch tiefer das Fundament zu legen, um ihren Aufbau zu errichten, der, um jetzt nicht mehr zu sagen, auf die Worte der Poesie nicht unbedingt angewiesen ist. Wenn aber Elemente *gemessen* werden sollen, die gar nicht Worte zu sein brauchen, dann genügt das Metrum nicht, weder für die Sammlung von Gruppen, noch gar für die erste Herstellung einer elementaren Ordnung, und die Wiederholung und Befestigung derselben.

Der Rhythmus ist das Grundelement der Musik. Er ist dies um so mehr, als er für alle *Arbeit*, bei der das Gemüt, als Gesamtkraft, zur Mitwirkung herangezogen wird, ein maßgebender Faktor ist. *Arbeit und Rhythmus sind Wechselbegriffe geworden.* Der Rhythmus ist die Grundkraft in der Ökonomie der Arbeit und in der Ökonomie des Bewußtseins. Er ist daher auch die Grundkraft in derjenigen Arbeit des Bewußtseins, welche die Musik vollzieht. Und da diese Arbeit die des reinen Selbstgefühls ist, so muß der Rhythmus auch in dieser Richtung und in dieser Erstreckung sich bewähren, auf das reine Gefühl und auf das reine Selbst.

Die Bedeutung des Rhythmus für die Reinheit des Gefühls betrifft das *Verhältnis des Rhythmus zur Zeit.* Der Rhythmus ist die Sammlung und Ordnung der Elemente mit Rücksicht auf ihre *Wiederholung.* Er ist aber nicht das alleinige Prinzip dieser Ordnung; *Takt* und *Tempo* müssen zu ihm hinzutreten. *Was aber*

unterscheidet den Rhythmus vom Takte und vom Tempo?

Der Unterschied dürfte durch das Grundverhältnis des Rhythmus zur Zeitkategorie vielleicht zu klarerer Bestimmung kommen können. Es dürfte auch nicht ausschlaggebend sein, aus einer körperlichen Tätigkeit, wie der des Atmens, ein Mittelmaß für die normale Zeiteinheit herzuleiten. Es kommt ja gerade darauf an, ein solches Mittelmaß nicht einförmig walten zu lassen, und es nicht allein durch das Tempo zu beherrschen, sondern auch durch den Rhythmus selbst zu durchbrechen.

Und auch der Takt kann nicht durchgängig für die Ordnung sorgen; denn auch er wird durch die Synkopen durchbrochen. Wenn man daher von der Harmonie noch absieht, und demzufolge auch von der Melodie, so muß der letzte Grund der Ordnung doch immer in dem Rhythmus selbst gesucht werden, mithin letztlich in seinem Grundverhältnis zur Zeitform. Und dadurch erst dürfte vielleicht der Rhythmus als Grundbedingung der Musik unterscheidbar werden von der Grundform, welche er für die Arbeit des Bewußtseins überhaupt bildet. Nicht allein die Gemeinsamkeit, sondern ebenso sehr der Unterschied in der Bedeutung des Rhythmus muß das Interesse der Ästhetik bilden.

Wenn wir in dieser Richtung die Bedeutung des Rhythmus ermitteln wollen, so kann uns vielleicht die Antizipation dazu verhelfen. Die Urform des Rhythmus ist die periodische Ordnung der Elemente, die Ordnung, welche in der Wiederholung besteht. Diese Ordnung würde zufällig bleiben, wenngleich sie immerfort stattfände, sofern sie nur in einer Folge, in einer Nachfolge von statten ginge. Wenn dagegen das Bewußtsein umgekehrt diese Folge durchaus spontan hervorbringt, nicht aber etwa in einer Nachbildung des an sich geschehenden Naturvorgangs, so erweist sich dadurch die Ordnung als eine schöpferische, als eine reine Erzeugung, wie das reine Gefühl der Kunst sie erfordert.

Jetzt kann man auch ohne Schaden für die Reinheit die körperliche Analogie zulassen. In der Tat geschieht

auch die Atmung in rhythmischer Periode, aber nicht in Ausatmung und Einatmung, sondern in Einatmung und Ausatmung. Nicht darauf aber kommt es bei dieser Umkehrung der Systole an, daß zuerst Sauerstoff eingeatmet werden müsse, sondern nur darauf, daß die Ordnung zwischen Einatmung und Ausatmung durch die Einatmung begonnen und begründet werden muß. Eine eigentliche, ursprüngliche Aktion des Bewußtseins muß eintreten, und zwar als Erzeugung der Bewegung, damit diese rhythmische Periode zustande kommen kann. Diese Einatmung ist mithin eine Eratmung, wie der Erdgeist Faust anredet: „Eratmend mich zu schauen". Oder es lenkt auch nicht ab von unserm Gedanken, wenn wir Goethes Gedicht „An Schwager Kronos", der ja die Zeit ist, hier beachten: „Nun schon wieder den eratmenden Schritt, Mühsam Berg hinauf! Auf denn, nicht träge denn, Strebend und hoffend hinan!". Dieses Gedicht an die Zeit ist eine Urform des Rhythmus, und solcher gemäß hat Schubert das Lied auch komponiert. Der Schritt ist „eratmend", wenn er hinaufführt. Und alles Schreiten in der Musik ist ein Hinaufführen, ein Emporstreben. Die Urform des Rhythmus ist das Hinauf. Dieses Eratmen ist die Antizipation, die Urform der Zeit, die Vorwegnahme der Zukunft und ihre erste Errichtung, auf welche sodann die Vergangenheit eintreten und nachfolgen kann.

Wenn aber die Antizipation für alle Arbeit des Bewußtseins die rhythmische Grundform ist, so bewährt sie sich für das reine Gefühl der Musik als die Grundform der musikalischen Gesetzlichkeit.

Diese Antizipation ist erstlich der Charakter des Rhythmus. Sie unterscheidet ihn vom Tempo und vom Takt. Durch sie vermag der Rhythmus seine Periodizität zu sichern. Diese darf nicht schlechthin überraschend kommen, wie etwas Zufälliges. Sie wird erwartet, wird gefordert. Das ist das Gesetz der Sache; das ist der Rhythmus. Dieses Gesetz muß er aber selbst hervorbringen, und zu verantworten haben. Das kann er nur, indem er vorausbestimmt, was folgen soll, vielmehr daß folgen

soll, was folgt. So ist die Antizipation der Geist und der Grund des Rhythmus.

Diese logische Begründung des Rhythmus, als des Fundaments der ästhetischen Reinheit, macht den Unterschied klar von der psychologischen Begründung des Rhythmus im Willen und Affekt. Dadurch kann das Spezifische weder der ästhetischen, noch gar der musikalischen Bestimmung erreicht werden. Der Affekt ist ein universeller Grund für den Rhythmus aller Art von Arbeit. Und der Wille darf doch nur der reine, erzeugende Wille sein, wenn er als eine Bedingung des reinen Gefühls zur Verwendung kommen soll. Der Affekt, der schon im Ein- und Ausatmen sich betätigt, ist ein somatisches Beispiel, nicht ein methodisches Vorbild.

Die Zeit aber ist eine Kategorie; als solche ist sie die Grundform alles Geschehens, mithin auch der Atmung. Und die Antizipation ist es, durch welche und in welcher die Zeit ihren Grundwert als Kategorie bewährt. So wird in der Antizipation die Zeit, und zwar in ihrer logischen Bedeutung, zur Voraussetzung für die Reinheit des Tongefühls. Diese Voraussetzung ist die der Naturerkenntnis, mithin keineswegs allein die der Empfindung, oder des Affektes, sondern durchaus schon einer Mitwirkung des reinen Denkens.

Diese Gewinnung der Antizipation, unter dem Charakter des Denkens, für die musikalische Grundform des Rhythmus ist von durchgreifender Bedeutung: einerseits für die logische Durchführung der anderen musikalischen Grundformen, welche auf dem Rhythmus beruhen, andererseits aber auch für die dem reinen Willen gemäße andere methodische Voraussetzung, die dadurch vom Steckenbleiben im Affekte befreit wird.

Man kann es bei Riemann bemerken, daß er die psychologische Begründung, von der er ausgeht, dennoch zu übertreffen strebt, wenn er „die Lösung des Rätsels der künstlerischen Tätigkeit" mit Lotze in dem „Bewußtwerden und bewußten Verfolgen des Ausdrucks des spontan wirkenden Willens" sehen will. Diese Spontaneität des Willens und dieses bewußte Verfolgen seines Ausdrucks ist jedoch vielmehr die

ursprünglichste Spontaneität des Denkens. Weil sie hier aber als solche nicht erkannt wird, so wird auch das Spezifische des musikalischen Rhythmus nicht von der allgemeinen Bewegungsform des Rhythmus unterschieden, und daher auch der Rhythmus zum „z w e i t e n der eigentlichen Form gebenden Faktoren der Musik" erklärt.

Wenn dahingegen nun die H a r m o n i e an die e r s t e Stelle tritt, so kann dies befremdlich erscheinen, da sie ja schon mit anderen geistigen Elementen behaftet ist. Der Rhythmus jedoch, als auf der Antizipation beruhend, ist an sich bereits eine Aktivität des D e n k e n s, nicht lediglich eine solche des Atmungsimpulses. Daher kann der Rhythmus auch zur Grundlage dienen für alle die Verzweigungen, deren Wurzel die H a r m o n i e bildet. Auch daß man die A u f m e r k s a m k e i t zum Affekte hinzunehmen muß, beweist schon, daß man auf das b e w u ß t e Denken nicht verzichten kann. Methodische Hilfe aber gewährt allein das r e i n e Denken.

Durch die Antizipation wird auch eine andere Voraussetzung mitgedeckt, welche im Rhythmus latent ist, nämlich die der Q u a n t i t ä t, nach welcher die Z ä h l z e i t e n unterschieden werden. Allerdings ist der Rhythmus „die Zusammenziehung mehrerer Zählzeiten zu einer Länge und die Zerteilung einer Zählzeit in zwei oder mehrere Kürzen". Aus dieser einfachsten Form entwickeln sich alle höheren Formen der rhythmischen G l i e d e r u n g. Aber man muß erkennen, daß der Rhythmus nicht nur zusammenzieht und zerteilt, sondern, daß er auch die Längen und die Kürzen zu e r s c h a f f e n hat.

4. Metrum, Takt und Tempo,

Das M e t r u m wird durch die Antizipation zugleich das eigenste Werk des Rhythmus. Die K o r r e l a t i v i t ä t, welche auf Grund der Antizipation zwischen Z u k u n f t u n d V e r g a n g e n h e i t hergestellt wird, bewirkt zugleich diese Verschiedenheit im W e r t e der Zählzeit. Wie die Einatmung das s c h w e r e r e Moment ist, so wird die Antizipation zum A u s g a n g v o n d e r L ä n g e. Ist aber

die Korrelativität einmal gewonnen, so kann der Rhythmus es auch anders machen. Dem Grundverfahren der Antizipation aber entspricht es, daß, wie die Ausatmung, unfehlbar ein Element nachfolgt. Dieses ist die Kürze, wie die Vergangenheit gegenüber der erstrebten Zukunft.

Auch der Takt wird hiernach in seinem Verhältnis zum Rhythmus ersichtlich. Der Auftakt macht es deutlich, daß mit einem schweren Werte begonnen werden muß. Der Auftakt wird so zu einem Symptom der Antizipation, als der Grundform der musikalischen Gliederung. So gehen Metrum und Takt aus dem Rhythmus hervor. Der Takt ist nur die Fortführung der Gliederung zur Ordnung einer Periode. Auf die Periode ist ja der Rhythmus hingerichtet, auf die Wiederholung seiner Antizipationen. Der Takt ist das Ordnungsprinzip der Periode. Unter ihm kann die rhythmische Gestaltung alle Freiheit austoben, alle metrische Differenzierung und Umstellung ausführen: die Gliederung, die Korrelativität, welche durch die Antizipation bedingt ist, bleibt dennoch erhalten.

Auch das Eigentümliche des Tempo wird hiernach deutlich. Der Rhythmus ist immer noch an die Quantität seiner Elemente gebunden, wenngleich er die metrischen Differenzen sich zunutze macht. Das Tempo dagegen nivelliert sie zwar nicht, überwindet aber die alleinige Unterscheidungskraft, die sonst der metrischen Quantität zusteht. Dadurch übernimmt das Tempo eine Steigerung der rhythmischen Reinheit, während die Quantität an sich noch als ein sinnlich gegebenes Element erscheinen könnte. Das Tempo bringt es dagegen an den Tag, daß die Antizipation schlechthin das formende Prinzip ist, vor dem alle Rudimente zurückweichen müssen.

Und woher hat das Tempo diese Macht der Reinheit? Beruht sie etwa auf der Willkür und dem Zufall des Affektes? Der Zusammenhang des Tempo mit dem Geiste der Komposition macht es vielmehr unverkennbar, daß, was lediglich Affekt zu sein scheint, vielmehr durch den Sinn und Gehalt der Komposition bedingt ist.

Das Tempo aber ist andererseits doch nur das Werk der Antizipation. Und so erweist sich diese noch mehr fast im Tempo als schon im Rhythmus als die tiefste Seelenkraft.

Marx unterscheidet in seiner „Allgemeinen Musiklehre" am Rhythmus zwei Bewegungsformen: die Bewegung von einem festen Punkte aus, und die Bewegung auf einen festen Punkt hin. Wenn die Bewegung aber von einem festen Punkte ausgeht, so wird dieser Punkt zugleich mit Rücksicht auf die von ihm ausgehende Bewegung antizipiert, und ebenso auch, wenn er das Ziel ist, auf das sie hinstrebt. Das Ziel antizipiert alsdann die zu ihm hintreibende Bewegung. Und auch das „Durcheilen durch sie alle" kann der Sinn der rhythmischen Gestaltung sein. So können sich auch Legato und Staccato auf einen Zielpunkt hin vereinigen. Auch den Accent setzt Marx mit dem Rhythmus in Zusammenhang. Und dadurch wird zugleich ein anderer Unterschied mitbestimmbar, nämlich der dynamische. Die stärkere Betonung beruht, als stärkere, auf einer größern Schallmasse. Auch diese aber darf nicht schlechthin als gegeben gelten; auch sie muß und kann die Antizipation vertreten; andernfalls bliebe alle Dynamik der Reinheit unzugänglich.

Und damit wäre dann allerdings auch die Klangfarbe von der Reinheit ausgeschlossen, die ja von der dynamischen Differenz nicht gänzlich abgelöst werden kann. Richtiger wäre es, hier nur von Unterschieden der Intensität zu sprechen, und diese von der entsprechenden Gefühlsstufe abhängig zu machen. (Vgl. I, S. 150).

5. Das Problem der Intervalle.

Bisher haben wir nun aber nur ganz allgemein von Elementen einer rhythmischen Gliederung gehandelt, noch gar nicht aber von der physikalischen Qualität dieser Momente. Sie sind Töne, und werden, als solche, die Elemente der Musik. Als Töne sind sie jedoch Bewegungsformen, welche Verhältniszahlen entsprechen. Diesen Verhältnistönen entspricht das musikalische Gehör; nicht

die Gehörsempfindung an sich, sondern das Gehör, als die physiologische Bedingung des musikalischen Gehörs und Schaffens. Auf dieser musikalischen Bedeutung dieser verhältnismäßigen Gehörsempfindungen beruht die Bedeutung des Intervalls.

Wie sehr die Unterscheidung der ästhetischen von der psychologischen Fragestellung wichtig ist, kann man bei Riemann bemerken. Er will der stetigen Tonhöhenveränderung den Vorzug geben vor der abgestuften; und er will die erstere als das Prinzip der Melodik behaupten.

Auf diese theoretische Frage der Musikwissenschaft können und dürfen wir nicht eingehen; aber wir bemerken hier eine Vermischung des psychologischen mit dem ästhetischen Gesichtspunkte. Und diese beruht wiederum auf einer Vermischung des psychologischen mit dem logisch-mathematischen Problem.

Die Kontinuität gehört gar nicht der Empfindung an, sondern lediglich dem reinen Denken, als eine begriffliche Voraussetzung zur Erforschung der mathematisch-physikalischen Probleme. Das Schleifen des Tones und dergleichen Überbrückungen der Intervallstufen sind eine falsche Analogie zur logisch-mathematischen Kontinuität.

Die Intervalle sind gar nicht für die psychologische Unterscheidungsfähigkeit entdeckt worden; sie sind daher auch nicht ein richtiges Beispiel für das Weber'sche Gesetz: sie sind lediglich für die Musik aufgestellt worden. Es ist auch dabei durchaus gleichgültig, daß die Intervalle in Bezug auf die Konsonanz, als Harmonie, zu verschiedenen Zeiten verschieden gewertet worden sind. Diese Verschiedenheit hängt mit der Entwicklung der musikalischen Kunst zusammen. Worauf es allein aber hier ankommt, ist dies: daß die musikalische Kunst eines Tonsystems bedarf.

Dieses selbst kann daher sich ebenso entwickeln, wie die Musik solche Entwicklung für ihre Geschichte fordert. Wenn aber das Intervallensystem an sich, bei wechselnder Geltung der einzelnen Intervalle, die Grundlage der Musik geworden

und geblieben ist, so beruht der letzte ästhetische Grund hierfür nicht auf der Gemeinsamkeit der Partialtöne, sondern allein auf der rein musikalischen, auf der harmonischen Verwandtschaft. Mithin bedarf die Musik der abgestuften Tonreihe; denn von diesen Stufen gehen gesetzmäßige Verbindungen aus, die nur von Stufe zu Stufe sich erstrecken können, die dagegen keine Gesetzmäßigkeit eingehen könnten, wenn die unendliche Menge von Zwischenempfindungen an die Stelle der Tonstufen treten würden.

Es besteht hier dasselbe Verhältnis, wie zwischen dem Zahlsystem und den unendlichen Mannigfaltigkeiten der kontinuierlichen infinitesimalen Elemente. So notwendig die letzteren sind, so können sie doch das System der diskreten Zahlen keineswegs ersetzen. Und so konventionell das Zahlsystem ist, so konventionell ist auch das Intervallensystem. Aber auf dieser Konvention beruht die Gesetzmäßigkeit der Musik. Das Intervall hat seinen Grund in der Tonreihe.

6. Konsonanz und Harmonie.

Noch an einem andern Punkte entsteht Unklarheit aus dem ungeklärten Verhältnis zwischen Ästhetik und Psychologie: bei der Konsonanz. Bei ihr handelt es sich nicht um die psychologische Frage, ob der Dreiklang, der das Urbild der Konsonanz ist, gleichzeitig und als Ein Ton gehört wird. Diese Frage widerspricht schon der logischen Methodik, der die Psychologie unterworfen sein muß. Sie wiederspricht der Kategorie der Zeit, welche bedeutet, daß nur im Nacheinander, oder besser im Voreinander Inhalte des Bewußtseins entstehen können. Hier tritt die Illusion in Kraft, welche das räumliche Nebeneinander an dem zeitlichen Nacheinander zu bewirken vermag.

Die sogenannte Verschmelzung kann daher nimmermehr zu bedeuten haben, daß die drei Töne des Dreiklangs in eine Einheit untergingen. Die Einheit bedeutet

niemals einen Untergang; sie fordert immer die Erhaltung der durch sie und in ihr zu vereinigenden Elemente. Auch ist es ja ein bekannter Tatbestand, daß jeder geübte Dirigent zwanzig Orchesterstimmen zugleich zu hören und zu unterscheiden vermag. Indessen handelt es sich dabei noch immer nur um eine psychologische, nicht um die ästhetische Frage.

Ästhetisch ist die Konsonanz ein Korrelat zur Dissonanz, mithin ein Begriff der Harmonie, mit der sie auch gleichwertig gebraucht wird. Zunächst bewährt sich auch hier wieder unsere Antizipation. Die Dissonanz ist deshalb ein Moment der Harmonie, weil ihre harmonische Auflösung, wie man sagt, erwartet wird. Diese Erwartung muß eine berechtigte Forderung sein, die freilich auch übertrieben werden kann, die immer aber die ursprüngliche Antizipation voraussetzt und diese selbst ist. Das Mitklingen der zugehörigen Töne des Akkords kann an und für sich den Grund der Konsonanz nicht bilden: das Mitklingen muß zum Bewußtsein kommen, und dies bewirkt die Antizipation.

Daß es sich bei der Konsonanz nicht schlechthin um das psychologische Mitklingen dreht, wird evident an der Harmonie, welche den Inbegriff aller musikalischen Gesetzlichkeit bildet. Sie ist der Ursinn des Intervallensystems. Denn die Verwandtschaft der Tonstufen hat in ihr ihren wirkenden Grund. Welcher Tonart in einer Periode ein Ton angehört, ob er Terz oder Tonica ist, darüber kann das Ohr nicht entscheiden, aber die harmonische Einsicht. Mithin gehört es zum Eigenwert eines jeden Tons in einem Musikstück, daß er diese harmonische Vielwertigkeit hat.

Auch hier wieder ist die Antizipation mit im Spiele. Jeder Ton des Akkords strebt zu den verwandten Akkorden hin. Der Sinn dieser Ausdrucksweise ist aber der, daß vermöge des Zeitbewußtseins diese Reinheit dem musikalischen Gefühle, dem musikalischen Schaffen zu eigen wird. Die Antizipation ist nicht etwa nur auf ein Element eingeschränkt; ihr Horizont erstreckt sich über das ganze Gebiet der harmonischen Verwandtschaft. Vermöge der Antizipation wird die Harmonie

zur Orientierung, gleichsam zum Kompaß der Komposition.

Zunächst könnte es scheinen, als ob Verwirrung daraus entstehen könnte, daß man der eindeutigen Zugehörigkeit eines Tons nicht sicher sein kann. Vielmehr aber besteht darin, beruht darauf die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des musikalischen Schaffens. Nirgend vielleicht ist die schöpferische Phantasie bei aller ihrer Zauberkraft in einer so genauen Gesetzlichkeit begründet, wie in dieser harmonischen Vieldeutigkeit und Verwandtschaft.

7. Die Melodie.

Wie steht es nun um die Melodie? Schon aus dem Akkord ergibt es sich, daß sie durch die Harmonie bedingt ist. Es ist nicht von Belang, aus wieviel Tönen oder Takten eine Melodie bestehen muß; denn wie wenige es immer seien, die harmonische Verwandtschaft vermehrt ihre Anzahl durch ihre harmonische Bedeutsamkeit. So läßt es sich auch verstehen, daß die Melodie zu einem Thema und zu einem Motiv sich verdichten kann. Die Unendlichkeit der Beziehungen, vielmehr die Gesetzlichkeit derselben gibt dem melodischen Element den kompositorischen Wert.

Außer dieser harmonischen Bedingtheit ist die Melodie jedoch das Fundament des persönlichen Gesetzes, welches das Genie zu vertreten hat. Man hat Melodie, oder man hat keine. Man hat eigene Melodie, oder man hat keine. Wer sie entlehnt, spricht sich das Todesurteil als Genie. Was man sonst immer an Originalität zu Wege bringen kann, ist ein Beiwerk der Technik. Es ist darum keineswegs zu verachten, und es kann für die Entwicklung der Kunst von Nutzen werden. Aber die Wurzel des musikalischen Genies liegt in der Melodie.

Die Instrumentierkunst kann wahrlich nicht größern Wert haben als die der Kontrapunktik. Aber man setzt diese trotz allem ihrem Wissen und Können doch nicht dem Wesen des musikalischen Genies gleich. Wenn dagegen Nägeli

an Mozart tadelt, daß er ein unreiner Instrumentalkomponist sei, weil er die Kantabilität mit der freien Instrumentalität vermengt habe, so geht dieser Irrtum auf ein falsches Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie zurück. Und daher klärt sich das Mißverständnis für die Eigenart und Grundbedingung der musikalischen Originalität.

8. Vokal- und Instrumentalmusik.

Hierbei stehen wir nun aber vor einem andern Problem, nämlich vor dem Verhältnis zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik.

Wir sehen hier noch ganz davon ab, wie dieses Verhältnis aus dem methodischen Gesichtspunkte der Reinheit unzweideutig zu bestimmen sein wird. Wir lassen uns vorerst von dem allgemeinen geschichtlichen Gesichtspunkte leiten, der auch der psychologischen Orientierung gemäß ist. Bevor Instrumente erdacht werden konnten, auf denen musiziert wurde, mußte der Mensch gesungen haben, und hat er gesungen. Schon in der Sprache hat er angefangen zu singen. Die Geberdensprache der Interjektion ist eine Urform des Singens; der Schrei der Klage und des Jubels ist mehr Singen als Sprache. Die Sprache reift erst im Satze und im Begriffsworte des Urteilssatzes.

Aber wir wissen, daß diesem Begriffsworte, wie diesem ganzen Satzgefüge, relative Gefühlsstufen adhärieren: in ihnen haben wir von neuem diese rudimentären Singlaute der Sprache zu erkennen. So scheint demnach die Ansicht begründet, welche in der Kontroverse über die Priorität von Sprache oder Gesang dem letzteren den Vorrang einräumt. Denn ganz abgesehen von der Selbständigkeit des Gesanges, entscheidet schon seine Zugehörigkeit zur Sprachgebärde über seine Priorität vor der eigentlichen Begriffswortsprache.

Indessen kann man den musikalischen Charakter dieser Sprachelemente bestreiten, insofern es sich in ihnen nur um das Metrum handelt, und um die Sprachakzente der Rhythmik. Aber bis zum Ende des Mittelalters hat

man Identität der poetischen und der musikalischen Rhythmik angenommen. Und die Sprachakzente haben die Musik vielfach beherrscht. Indessen steht für uns ja nicht sowohl das Verhältnis zwischen Singen und Sprache in Frage, als vielmehr dasjenige zwischen Gesang und Musik. Hierbei ist es von Interesse, daß die Melodie erst im 12. Jahrhundert von der prosodischen Quantität frei wird.

Mit dieser Freiheit der Melodie beginnt die Herrschaft der Vokalmusik in ihrer melodischen Grundkraft. Freilich scheint dadurch die Musik in der Abhängigkeit vom gesungenen Worte zu verharren. Aber diese Gefahr ist nur scheinbar. Das Wort bildet für die wahrhafte Kunst in ihrer fruchtbaren Entwicklung keine hemmende Schranke. Das Wort an und für sich und im Satze selbst wird ja gar nicht gesungen. Und es ist ja auch gar nicht ein einzelner Mensch, der, wie etwa ein Vogel, sein eingelerntes Wort zu singen hätte. Hier waltet wiederum die Grundkraft der Harmonie, welche diese Gefahren überwindet.

Die frühe Kunst des Mittelalters hat die Grundformen der Technik für den Gesang im Geiste der Harmonie geschaffen; der Kontrapunkt ist ihm voraufgegangen. Im Kontrapunkt aber, wie schon im Kanon, tritt die Vielstimmigkeit auf den Plan, welche ihrerseits die Harmonie voraussetzt. Diese Polyphonie aber war keineswegs vom gesungenen Worte abhängig. Als daher die Niederländer die vokale Polyphonie ausbildeten, war sie bereits instrumental gedacht und angelegt. Das Bedenken, welches gegen die Vokalmusik zu bestehen schien, als ob nicht die freie Melodie, sondern die Abhängigkeit vom Worte ihr einwohnte, ist daher hinfällig. Man kann allenfalls Zopfigkeit in diesen Urformen der kontrapunktischen Vokalmusik annehmen, aber ihre Homogeneität mit der Instrumentalmusik ist unverkennbar; sie beruht auf der Homogeneität der Melodie mit dem Thema und dem Motiv.

So erklärt sich denn auch der Zusammenhang, welchen die Geschichte zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik dartut. Dieser Zusammenhang ist der zwischen dem ge-

sungenen Satze und seiner Begleitung. Schon der Kontrapunkt geht von einer solchen Begleitung des cantus firmus aus. Aber die Begleitung beschränkt sich nicht auf die Stimmen, sie geht auf die Instrumente über. Wir werden noch weiterhin zu erörtern haben, welche Bestimmungen vom methodischen Gesichtspunkte der Ästhetik aus für diese Begleitung zu treffen sind. Hier halten wir uns nur an diejenige Grundbedeutung des Gesanges, welche in der Melodie gelegen ist, welche die Melodie ausmacht. Daher bildet die Sangbarkeit eine Grundforderung der Melodie. Dies könnte sonst eine subjektive Norm und Schranke zu sein scheinen. Ihre Objektivität jedoch liegt in diesem Grundwerte des Gesanges für die Musik überhaupt.

Unsere Auffassung der Melodie, als des musikalischen Grundgehalts, ergibt sich aus dem Gedanken, daß aller sonstige Inhalt des musikalischen Satzes in Analogie zu denken sei mit dem Begriffsinhalt der Sprache. Einen solchen Begriffsinhalt bildet auch das harmonische Motiv, aus dem sich ebenso der ganze große Satzbau entfaltet, wie aus dem Begriffsworte der sprachliche Satz. Nun adhäriert aber dem Begriffsworte sein Gefühlsannex, und darauf beruht die Natürlichkeit der Verbindung einerseits zwischen Prosa und Poesie, und andererseits zwischen der Poesie und der Musik.

Die Eigenart der Musik strebt nun aber ihre Selbständigkeit an, auch schon innerhalb der Verbindung mit dem poetischen Texte. Und so fordert diese Selbständigkeit auch einen Satz und das thematische Fundament eines Satzes, in welchem diese Selbständigkeit und Eigenart zur ungehemmten Ausprägung kommen kann. So fordert es die Reinheit, nicht nur als Reinheit der methodischen Vorbedingungen, sondern als Reinheit der ästhetischen Erzeugung. Diese scheinbar resultierende Reinheit vollzieht vielmehr die Schöpfung der Melodie. Sie bedient sich der theoretischen Mittel, welche Rhythmus, Harmonie und Kontrapunkt ihr darbieten, aber sie geht nicht in ihnen auf; sie strebt von ihnen aus zu einer eigenen Schöpfung empor,

die nicht etwa nur den falschen Schein der Freiheit hat. Diese Schöpfung ist die reine Erzeugung, die Leistung und Selbstbezeugung des musikalischen Genies.

In ihr bedeuten nun die Noten nicht mehr Begriffe, und auch nicht nur Gefühlsannexe an Sprachbegriffen, sondern sie haben einen eigenen, völlig neuen Wert, der unvergleichbar ist mit allen anderen Lauten und Begriffslauten der menschlichen Sprache. Diese neue Sprache, die Sprache der Musik, hat ihr Alphabet in der Melodie. Fragt man nach den Buchstaben dieses Alphabets, so ist diese Frage irrig. Denn Buchstaben gibt es nur in der Begriffssprache. Freilich muß sich auch die Melodie der Analoga dieser Begriffssprache in den Notenwerten bedienen. Aber schon im Tonsystem haben ja die einzelnen Stufen die harmonische Vieldeutigkeit. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß dem Alphabet der Harmonie die einzelnen Buchstaben fehlen dürfen. Daher kann man dieselbe Melodie nicht nur in verschiedenen Tonarten spielen, sondern auch allen den Umstellungen und Verwandlungen unterwerfen, welche die Theorie gestattet. Der wahre Inhalt und Grundgehalt, dem Reinheit zusteht, kann durch keine normative Verwandlungsform vernichtet werden.

In der Melodie offenbart sich das Genie. In der Melodie bewährt sich das reine Gefühl als Selbstgefühl. Alles Wissen und Können ist Vorbereitung, Vorbedingung, gleichsam Vorkunst. In ihm kommt das Selbst noch nicht als das Selbst des Gefühls zur Erzeugung. Und demgemäß kommt auch der Hörer nur kraft der Melodie zur Eigenkraft des ästhetischen Gefühls, und zur Sicherheit eines Selbst in seinem Gefühle. Er schwankt sonst in theoretischen oder ihnen verwandten Urteilen, kommt aber nicht zu derjenigen Festigkeit und Klarheit, welche die Reinheit des Gefühls erfordert, und für welche die letzte Probe darin liegt, daß das Gefühl gleichsam Kopf und Herz zugleich erlangt, daß das Subjekt in ihm sich aufrichtet und feststeht. Solche Festigkeit des ästhetischen Selbst vermag nur die Melodie zu geben. Sie ist der kastalische Quell, das Brünnlein des Genies. Sie allein kann auch nur als Offenbarung wirken, und das Selbst des Schaffenden

mit dem Selbst des Erlebenden im reinen Gefühle verschmelzen.

Jetzt erst können wir es begreifen, daß die Musik zur Begleitung der Poesie sich herablassen konnte. Wie sehr es freilich oft genug die freie Kraft der Musik gehemmt hat, so blieb sie doch immer ihrer Eigenart sicher; und so wird sie auch in der griechischen Chormusik immerhin sie bewahrt haben. Wir haben hier diesen geschichtlichen Gang nicht zu verfolgen. Wir halten uns an die geschichtlichen Höhepunkte. Wie ist das Oratorium entstanden?

9. Das Oratorium.

Auch seine Anfänge liegen im Drama, in den Mysterien, bei denen heilige Worte, der Bibel und der Legenden, vom Gesang begleitet wurden. Später wurden die Verbindungen mit dem Gottesdienste noch unverhüllter, als der Vorgänger Palästrinas die Andachtsübungen mit vierstimmigen Gesängen begleitete. Die Vierstimmigkeit läßt allein schon die Selbständigkeit erkennen, welche, dem religiösen Inhalte und Zwecke gegenüber, die Musik geltend zu machen vermochte. Und so ging es weiter, bis durch die Anfänge der Oper hindurch auf dem Heimatboden der Reformation die geistliche Musik zu einer entsprechenden Gestaltung sich aufschwang.

Was Händel und Bach für die Musik bedeuten, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Weder die Oper, noch die Instrumentalmusik hätten zu ihren Großtaten kommen können, wenn jene Beiden nicht vorangegangen wären. Sie stehen neben einander, beinahe wie Goethe und Schiller. Und wie diese, bei aller ihrer Differenz, in der klaren reinen Grundkraft des poetischen Gefühls innerlich verbunden sind, so sind es Händel und Bach im Urquell der Melodie. Ihnen Beiden hat es nicht geschadet, daß sie Kontrapunkt und Fugenkunst zu dieser Höhe der Vollendung gebracht haben; vielmehr hat alle ihre theoretische Kunst nur ihre Grundkraft gesteigert. Die Melodie ist die mächtige

Ader, durch die sich ihr reines Lebensblut hindurchzieht. Alle ihre Kontrapunktik steht daher in der Illusion einer frei geschaffenen Melodik.

Hier ist daher die instrumentale Begleitung nur Begleitung; in dem Stimmengewebe selbst erbaut sich ein Analogon zur Instrumentierkunst. Und immer bleibt die Melodie der Lebensquell dieses mächtigen Organismus; niemals verengt sie sich zu einem thematischen Element; oder wo sie dies tut, bleibt diesem doch das melodische Blut lebendig. Daher kommt es, daß Beide, noch mehr vielleicht Bach als Händel, in ihren Sonaten ebenso singen, wie in ihren Chorwerken. In der ersten Violinsonate von Bach glaubt man in die Matthäuspassion eingeführt zu werden. Es wäre ganz falsch, hieraus auf Einförmigkeit der Stilkraft zu schließen, wo vielmehr nur die die Komposition beherrschende Kraft der Melodie zu erkennen ist. Sie mußte erst in voller Reinheit, in voller Mächtigkeit erobert und fest begründet werden.

Wie viel Bach selbst auch Anklänge bieten mag, nicht allein an Händel, nicht allein an die deutschen Kontrapunktiker, sondern auch an melodische Vorgänger unter den Italienern, mit denen auch Händel zusammenhängt, so bildet bei Beiden dies doch vornehmlich den neuen Stilcharakter: daß sie erst die große unerschöpfliche Kraft der Melodie für die musica sacra erfunden und vollendet haben.

Man wird aber ihrem musikalischen Genie nicht gerecht, wenn man diese ihre reine Kraft der Melodie aus dem Bibelworte herleitet. Das Bibelwort bleibt nicht nur in Ehren, sondern auch die geschichtliche Bedeutung der Reformation kommt um so mehr dadurch zur Geltung, daß man die neue musikalische Schöpfung nicht zu ihrem sklavischen Abbilde macht. An der neuen religiösen Kraft vermochte sich auch eine neue musikalische Kraft zu entfalten; aber eine Eigenkraft, die nur in der Einheit des Menschen ihre Verbindung mit jener hat, nicht aber in dem Bibelworte selbst ihre zureichende Ursache. Die Selbständigkeit, die den Textworten gegenüber gewahrt werden muß, verbietet es schon, eine solche Abhängigkeit anzunehmen. Wir wissen

vielmehr, wie die melodische Grundkraft bei Bach fast ebenso durch die schlechten geistlichen Texte in ihrer Freiheit gehemmt worden ist, wie dies bei Händel der Fall ist durch seine Hinneigung zu seinen vielen Opern und deren Arienzopf. Dennoch aber ist Beiden durch alle diese textlichen, wie musikalischen Schwächen ihres Zeitalters ihre urwüchsige, ihre originale, ihre daher ewige Kraft nicht gebrochen und nicht geschmälert worden: die Melodie ist die Wurzel ihrer Kraft. Und diese Wurzel bleibt lebendig und saftkräftig in allen Verzweigungen ihrer Fugenkunst.

Ich kann mir eine Zeit denken, in welcher die Passion Christi ganz anders verstanden, beurteilt und gefühlt wird, als dies heute noch angenommen wird. Dennoch scheint der Gedanke unfaßbar, daß der erste Chor der Matthäuspassion, der Schlußchor des ersten Teils, der Schlußchor des ganzen Werkes jemals an der ergreifenden, überwältigenden Kraft das geringste einbüßen könnten, mit der sie heute das Fundament des musikästhetischen Gefühls bilden, seit Mendelssohn hundert Jahre nach seiner Schöpfung dieses Werk zur Wiederentdeckung gebracht hat. Es ist schlechthin ästhetische Barbarei, wenn man diesen musikalischen Wert auf den Glaubenswert des Textes gründet.

Unter dieser ästhetischen Gebundenheit leidet die Pflege des doch vielleicht größten unter Bachs Werken, seiner großen Messe in h-moll. Wenn man im ersten Kyrie über der überwältigenden Übermacht des kontrapunktischen Tongewebes die dominierende Kraft der Melodie noch nicht in ihrer Schlichtheit durchfühlt, so bedarf es nur des Hinweises auf das zweite Kyrie, in dem die Melodie einen heroischen Aufschwung annimmt. Und was vermöchte alle Tiefe der harmonischen Webekunst im Crucifixus und im Passus, wenn nicht die Melodie die Oberherrschaft behauptete, wie sie in dieser ganzen großen Fülle seiner Werke, durch alle seine Kantaten, seine Passionsmusiken und alle seine Sonatenwerke hindurchgeht.

Sicherlich ist Glaubensinnigkeit, Glaubensfreudigkeit, wie Glaubenstiefe der Grundzug im Menschen Bach, und

dieser Mensch steckt freilich auch im Künstler. Aber es ist unrichtig, umgekehrt zu sagen, der Künstler stecke im Menschen. Das Genie wächst über den Menschen hinaus. Und Genie ist Bach als Musiker, nicht als Glaubensheld. So beseelt er sich mit seiner melodischen Grundkraft alle Teile der Messe, obwohl diese ihm doch nicht mehr die katholische Urbedeutung hat, wenngleich sie damals noch in Leipzig ein Anhängsel des lutherischen Gottesdienstes gewesen ist. Et resurrexit atmet bei ihm doch schon eine fröhlichere Weltluft, wie auch sein Sanctus trotz aller sechsstimmigen Großartigkeit eine fromme Schlichtheit hat, bei der alle mittelalterliche Mystik verklungen und verscheucht ist.

Wenn man an einer Probe Bach in der melodischen Innerlichkeit als den Vorläufer Beethovens andeuten darf, so sei auf das Gebet hingewiesen: „In Deine Hände befehle ich meinen Geist". Hier ringt Bach schon die Hände im musikalischen Gebete, wie dieses Händeringen des Gebetes die musikalische Grundform Beethovens ist. Und die verbindende Kraft liegt in der Melodie. Gewiß ist diese Melodie hier nur die durchgängige Bachs, aber die Melodie fließt ganz unabhängig vom Text, obwohl der Schein dagegen spricht. Nimmt man aber irgend ein Adagio aus einer Sonate zur Vergleichung, etwa den Kanon aus der zweiten Violinsonate, so erkennt man dasselbe breite Ergehen der Melodie. Während dort aber die Melodie in einem üppigen Schwelgen in sich selbst dahinfließt, krümmt und bäumt sie sich hier zur Ergebung, zur Erhebung. Wir wollten nur darauf hinweisen, daß die Melodie das Rätsel von Bachs Größe in sich enthält, und daß auf ihr die Verbindung beruht, die sein Genius mit den religiösen Texten zu schließen vermochte.

Bei Händel liegt die für die ästhetische Selbständigkeit gefährliche Komplikation mit der religiösen Gebundenheit weit einfacher vor. Erstlich geht er von der Oper aus, und man weiß, daß er ganze Sätze aus seinen vielen Opern auf seine Oratorientexte übertragen hat. Dann aber hat er zumeist dem alten Testament seine Texte ent-

nommen, und sein Messias selbst ist überwiegend aus den Prophetenstellen zusammengesetzt. Seine Christlichkeit hat wahrlich darunter nicht gelitten. Die Chöre „Sieh, das ist Gottes Lamm" und „Wahrlich, er trug unsere Qual" haben den schweren Ernst und die harte Innigkeit, die den Wert des Leidens zum Schwerpunkte des christlichen Bewußtseins macht. Und diese Innigkeit wird nicht einmal da bei Bach überboten, wo er, wie im ersten Schlußchor, in gewaltigem Drange das Kreuz tragen läßt. Denn hier waltet vielmehr epische Freiheit als Leidensinnigkeit.

Dennoch aber ist der epische Charakter bei Händel überwiegend, wie er dem alten Bunde eigen ist. Daher steht sein „Israel in Ägypten", in dem die Arien beinah verschwinden, hinter nicht allein der Übermacht, sondern auch der Überzahl der Chöre, als sein höchstes Werk da. Alle seine Erhabenheit ertönt in dem Doppelchor: „Und die Kinder Israels schrien in ihrer harten Knechtschaft." Und dagegen klingt sein Humor, wie in seinen vielen Pastorale, in dem Chor: „Aber mit seinem Volke zog er dahin, gleich wie ein Hirt". Und beide Stimmungen vereinigen sich in dem Gegensatz seiner Trauerchöre mit seinen Triumphchören, wie dem bekannten: „Seht er kommt, mit Sieg gekrönt". Immer durchwirken sich bei ihm die Motive des Erhabenen und des Humors.

Im einzelnen Satze führt er das Erhabene jedoch zu höchster Vollendung. Denn wenn vielleicht nicht überhaupt sein Halleluja, so ist doch wohl das daran angeschlossene Amen auch von Bach nicht übertroffen worden. Vielleicht darf es als Vorbild für das Amen in Beethovens missa solemnis bezeichnet werden.

Die Frage drängt sich auf: Wo finden wir das Moment des Humors bei Bach? Nicht in den Kaffeekantaten und ähnlichen Gelegenheitswerken, bei deren Vorführung man ein nicht unbedenkliches Spiel mit der Bachschen Größe treibt. Auch darin ist der Humor nicht zu erkennen, wie die falschen Zeugen in der Matthäuspassion auftreten, und „Gegrüßet seist du, Christus" doppelzüngig singen, noch etwa im Unisono:

„Barrabas", und ähnlichen Zeichen seiner gewaltigen Charakteristik.

Vielmehr erweist sich sein Humor in der menschlichen Szenerie, mit der er die dogmatische Gestalt des Glaubens umflicht, wie in dem Madrigal: „Ich will bei meinem Jesu wachen . . so schlafen unsere Sünden ein". Wenn er sich aller Erhabenheit seiner Kontrapunktik entäußert, wenn er die Worte des Evangeliums im ausgesponnenen Rezitativ durchführt, wenn er die einzelnen Wendungen der Leidensgeschichte in individualisierendem Ausdruck und in individualisierender Begleitung, wie Christus überall durch das Streichquartett, hindurchführt, so wendet sich seine Phantasie ab von der erhabenen Welterlösung, versenkt sich in die kleinen Züge dieser Veranstaltung, und ergießt dabei alle seine lyrische Kraft: das was man bei Bach lyrisch zu nennen pflegt, das ist sein Humor. Diese Wahrhaftigkeit der Hingebung an den auszudrückenden Gedanken in seinen kleinen Verbindungsgliedern, diese Innigkeit, welche nicht von der Glaubensstarrheit eingegeben sein kann, welche auch nicht auf dem erhabenen Können einherstolziert, die vielmehr aus dem Urquell der melodischen Kraft entspringt, in ihr besteht das Moment des Humors bei Bach.

Und gerade bei ihm erweist es sich als ein Moment im Begriffe des Schönen. Es breitet sich nicht zu einer selbstständigen Form aus; es findet sein Genügen darin, in denselben Stoff sich zu versenken, der in seiner Ganzheit erhaben ist, und in Erhabenheit dargestellt wird; in seinen einzelnen Zügen jedoch, wie jedes göttliche Menschenwerk, der Menschenliebe des Künstlers bedürftig bleibt. Daher wird man vergeblich nach Spuren des Zweifels bei Bach suchen; ihre Stelle nimmt eben die Liebe des Humors ein, welche daher auch an keiner textlichen Geschmacklosigkeit Anstand zu nehmen braucht. Aus solcher Einsicht dürfte auch das moderne Unbehagen an seinen Arien zu berichtigen sein.

Das Oratorium geht zu Haydn und Mozart weiter. Man weiß, wie aufrichtig der ältere Meister von dem jüngern sich als beeinflußt bekannte. Es liegt eine geschichtliche Bedeutsamkeit in der Tatsache, daß Mozart mit dem Requiem

sein Wunderleben abgeschlossen hat. Das Recordare mit den neuen Dissonanzen seines Eingangs steht im Einklang mit der neuen letzten Form seines Schaffens. Und seine ganze Antithetik des Schönen offenbart sich auch hier in dem Gegensatz des dies irae und des inter oves locum praesta. Aber alle Schrecken der Hölle werden hier von der melodischen Grundkraft, die immer die des Humors ist, übertönt. Ein heiliger Frieden waltet in diesem Gedächtnis der Ewigkeit.

Einen neuen Charakter hat Haydn dem Oratorium gegeben. Der neue Geist eines neuen Weltalters bricht mit ihm in der Musik an: die Natur tritt gleichsam an die Stelle der Gottheit in das religiöse Oratorium ein. Die Schöpfung selbst ist nur die Einheit der Jahreszeiten. Und doch ist eine wahrhafte Frömmigkeit unverkennbar in diesen ewigen Jugendwerken. Nicht auf der Erhabenheit des Akkordes, mit dem das Licht eintritt, noch in allen den großen Chören erhabener Kraft ist diese religiöse Wahrhaftigkeit begründet, sondern in der schlichten Klarheit, mit der, ohne Vermittlung der Dogmatik, das Göttliche und das Menschliche in natürliche Verbindung treten.

Und doch wird das Menschliche niemals in das Genrehafte herabgezogen. Beim Spinnerlied selbst ergreift uns die Ballade von der Liebe. Die Liebe wird bei ihm der Mittelpunkt des Oratoriums. Daher tritt die Liebe Christi zurück, nur die Liebe Gottes paart sich mit der Menschenliebe. Und so lange Menschen singen werden, wird den Zauber individueller Kraft bewahren, wie Haydn gesungen hat „Welch' ein Glück ist treue Liebe". Auch hier führen geheimnisvolle Fäden zu Beethovens „Welch ein Augenblick" im Finale des Fidelio hinüber. Wie im Spiel, hat sich so der Grundcharakter des Oratoriums verändert.

Auch die Natur ist jetzt in den Mittelpunkt getreten. Es kommt uns keineswegs etwa hierfür auf die Naturschilderungen an, in denen sich Haydn in den Arien, wie in der Begleitung, nicht genugtun kann, sondern der wahrhafte Natursinn, der Sinn für die Naturschönheit, für die Offen-

barung der Schönheit in der Natur ist es, der die Kompositionsweise Haydns auszeichnet. Nicht der Weinchor legt so sehr Zeugnis dafür ab, wie die Arie, in der die Sonne aufgeht, und daher auch der große Chor, in dem die Schöpfung verherrlicht wird.

Beethoven bildet einen neuen Wendepunkt in der Entwicklung des Oratoriums; verdiente Mendelssohn nicht die Anerkennung eines Eigentons in ihr, und auch Brahms in seinem Deutschen Requiem, so müßte man wohl sagen, im Abschlusse seiner Geschichte. Seine innere Differenz von Bach konnte nicht unbemerkt bleiben; fraglich ist aber, ob sie richtig abgeschätzt wird. Die Religiosität Beethovens nämlich steht nicht im geringsten tiefer als diejenige Bachs; sie ist nur bei dem Katholiken protestantischer geworden, nämlich freier, von der Menschheit Warte aus zu dem Göttlichen empor schauend. Katholik ist er, wie er ex Maria virgine mit den Geigen begleitet. Aber wie er den Schwerpunkt des Credo in das schlichte Wort: et homo factus est legt, und wie er sich in Seligkeit über dieses Wort vom Menschen wiegt, nur dadurch konnte er in dem Schrei der auseinandergelegten Stimmen im Passus selbst Bach übertreffen.

Beachtenswert ist auch sein Verhalten zu den Grundworten der Erlösung und der Vergebung der Sünden. Während Bach vielleicht sein Höchstes gibt in dem Doppelchor Et expecto mit dem wunderbaren Adagio in remissionem peccatorum, so geht Beethoven darüber kühn hinweg, nur von der Baßstimme läßt er es aussprechen. Dagegen legt er den Schwerpunkt auf die gewaltigste Fuge, in der er den Umfang der menschlichen Stimme zu übermessen droht: et vitam venturi saeculi. Es dürfte nicht grundlos scheinen, wenn man in diesem unendlichen Aufstieg nicht sowohl den in das Jenseits als vielmehr den zum ewigen Fortschritte der messianischen Menschheit zu vernehmen glaubt.

Und alle diese Erhabenheit scheint übertroffen zu werden von dem Benedictus, über dem, wie aus Himmelshöhen, die wunderbare Geige erklingt, welche in einem großen

Eingang diesen Satz eingeführt hat, die tiefste Tiefe Beethovenscher Melodik und die schlichteste Innigkeit seines weltfreudigen, menschenfreundlichen Humors. Dieser Humor ist noch Haydnschen Blutes, während sein eigener Humor, wie ihn sein Scherzo zur Erscheinung bringt, in dem Tenoreinsatze: Et resurrexit schon deutlich hervortritt.

Die volle Schönheit der Diktion auf der Verbindung erhabenster Kontrapunktik mit der schlichten Innigkeit des Humors der Melodie beruhend, ist in dem Kyrie erreicht. Und hier wieder ist eine Analogie zu Bach bemerkbar im Soloquartett Christe eleison, besonders in seinem Abschlusse im Sopran. Beethoven hat auch hier den Gipfel erklommen, und es kann fraglich erscheinen, ob nicht auch seinen eigenen.

10. Das Drama und die Möglichkeit eines Musikdramas.

Das Oratorium hat zur Oper geführt, in Deutschland, wie schon in Italien. Hat doch nur die textliche Stoffart den ursprünglichen Unterschied unter beiden Kunstformen gebildet. Nun aber haben wir hier nicht auf die Geschichte der Oper unsern Blick zu heften, denn wir müssen vom ästhetischen Begriffe des Dramas aus an die Oper, an ihre Möglichkeit herantreten. Wir haben uns von der Eigenart des Dramas durchdringen wollen, und haben demgemäß den Begriff der Handlung nicht gefunden in ihrer Abwicklung auf der Schaubühne, sondern vielmehr in derjenigen Einheit der Handlung, welche die Einheit des Menschen zur Voraussetzung hat, und welche diese Voraussetzung verknüpft mit der Einheit des Zuschauers.

Der tiefste Begriff der Ethik, die Einheit des Menschen, wird sonach zur stofflichen, nein, auch zur methodischen Voraussetzung an diesem Stoffe für die neue Einheit der dramatischen Handlung und des dramatischen Selbst. Es bedarf wahrlich aller begrifflichen Dialektik, um dieses

tiefste Problem der Kunst, dieses tiefste Problem, welches der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen gestellt wird, in Behandlung zu nehmen. Es läßt sich schon verstehen, daß es nur Einen Äschylus, nur Einen Shakespeare in der ganzen Geschichte des Dramas gibt.

Und nun kommt die Musik, und will singen lassen, was sich kaum mit den schärfsten Waffen der Begriffskunst zur Ausführung bringen läßt. Wie billig ist der Spott über die Arien, die den Gang der dramatischen Handlung unterbrechen sollen: als ob Monologe ihn im Drama unterbrächen; während man seiner selbst spottet, und weiß nicht wie, wenn doch des Einzelgesanges und des Duettsingens kein Ende ist bei den Opern, die etwas anderes sein sollen.

Nicht in den musikalischen Formen und ihrer Mischung in der Oper liegt die Schwierigkeit für ihre Gemäßheit zum Drama, sondern in nichts geringerem als in der Differenz der Tonbegriffsgefühlssprache und der Wortbegriffsgefühlssprache. Das Drama hat sich vor der Gefahr zu schützen, daß es nicht in Prosa übergehe: so übermächtig dringt die Forderung der Dialektik auf die Entfaltung der Handlung ein. Und das reine Gefühl muß hier immer durchdrungen bleiben von den stürmischen Wechselfällen dieser gedanklichen Erschütterungen, die mit aller begrifflichen Genauigkeit klargestellt werden müssen.

Welche Gefahr entsteht nun erst vor diesem Beginnen für die Musik. Sie muß eine andere Klarstellung anstreben. Wie sehr hat sie sich aber auf dem ihr gewiesenen Wege vor der Seichtigkeit des Schwulstes zu hüten, die durch impulsives Gebaren zwar verdeckt, aber für das echte Gefühl nicht getilgt werden kann. Hier wird der Sinn des Dramas verkehrt. Dramatisch lernt man es nennen, wenn aufregende Sachen auf der Bühne vorgehen, und wenn heldenmäßige Gestalten tiefsinnige Possen aufführen. Man hat es zwar, wie man meint, überwunden, daß viel passieren müsse, wenn etwas dramatisch sein solle, aber man ist nicht zu der positiven Forderung vorgedrungen, durch welche die Haupt- und Staatsaktionen ersetzt werden müssen. Und es gibt ein durchschlagendes Symptom für diesen Mangel an dramatischer Einsicht: es

besteht darin, daß die Liebe aufhört, eine Episode zu sein, sondern das ganze inhaltige Problem des Dramas wird.

Shakespeare hat Romeo und Julie geschrieben. Aber hier hat sich nur scheinbar der Gegenstand verwandelt. Die Liebe der beiden ist nur ein Ausschnitt aus der allgemeinen Kriegsgeschichte der italienischen Familien. Sie bleibt also eigentlich doch Episode, weil sie in diesem Rahmen nur einen größern Spielraum einnimmt. Und dann konnte Shakespeare doch so viel Beiwerk diesen beiden Personen, ihrem Geschlechtscharakter gemäß, geben, daß der episodische Charakter trotz dem traurigen Ausgang nicht in den falschen Schein des Heroismus gerückt wird. Beide bleiben Kinder, die mit der Liebe spielen. Aber dieses Spiel ist ihre Tragödie. Denn nur der Zufall und die Überklugheit des besten, sentenzenreichsten Priesters bringt das Unglück über ihr Leben. In diesem traurigen Ende besteht aber die Tragik dieses Lebens, dieses Lebensspiels nicht. Es ist vielmehr wiederum der Zwiespalt im menschlichen Individuum mit seinem Zusammenhange in der Familie, hier in der Stadtfamilie.

Die Oper muß daher methodisch auf Ebenbürtigkeit mit dem Drama verzichten. Sie kann nicht philosophieren, sie darf auch keine immanente Philosophie in sich tragen, wie die Tragödie allerdings in ausgeprägter Weise dies tun muß. Nach diesem kurzen methodischen Worte dürfen wir die Bestrebungen des sogenannten Musikdramas außer Betracht lassen, und uns nur an die klassischen Formen der Oper halten.

11. Die Oper Glucks.

Wir werden sehen, daß die Oper Mozarts eine ideale Vollendung darstellt, die in der bisherigen Geschichte einzig dasteht. An welchen Namen aber können wir nun die andere Gestalt der Oper anknüpfen, die wir, so viele der Mitarbeiter an ihr sind, in der Hauptsache dennoch vereinigen können, um sie alle von Mozart zu unterscheiden. Welcher Name vertritt die von Mozart unterschiedene Oper?

Es dürfte sich auch historisch rechtfertigen, daß Gluck, der typische Vertreter der neuen Oper, der Vertreter dieses Typus überhaupt sei. In seiner Widmung der Alceste spricht er die Grundsätze der neuen dramatischen Komposition aus, welche den innern Zusammenhang von Ton und Wort betreffen. Dieser richtige Gedanke ist verhängnisvoll geworden. Dürfte er so verstanden werden, daß die Komposition von dem einzelnen Worte, an das sie sich anzuschmiegen hat, durchaus abhängig würde, so würde die Komposition ihre Reinheit preisgeben; mit anderen Worten, das ganze Problem würde hinfällig. Der Sinn muß daher ein ganz anderer sein, bei dem die Freiheit des musikalischen Schaffens unbeschränkt und unversehrt bleibt.

So hat Gluck seinen Grundsatz verstanden, und so hat er sein Reformwerk durchgeführt. Dem allgemeinen Sinne des poetischen Satzes hat er seinen musikalischen Satz weniger untergelegt als übergebaut. Kundige sagen, daß sein theoretisches Vermögen engere Grenzen gehabt habe; gleichviel, es wäre auch dies seiner Eigenart nur zu Statten gekommen. In seinem Schaffen sprüht die unerschöpfliche Kraft der Melodie. Und nur weil er diesen ursprünglichen Quell in sich fühlte, konnte er seine Reform beginnen. Er brauchte die Gefahr der Pedanterie nicht zu scheuen, die die Vorschrift bedroht, gleichsam eine interlineare Musik zu machen.

Auf dieser seiner melodischen Grundkraft beruht der neue Zusammenhang, den er mit dem Libretto herstellte, beruht sein großes Reformwerk, zu dem er schritt, nachdem er zwanzig Jahre lang italienische Opern komponiert hatte. In allen seinen Opern des neuen Stils ist nur die Liebe das Sujet. Aber es ist nicht die Geschlechtsliebe, mit der Glorie und der Dornenkrone des Schicksals; es ist auch nicht etwa die Liebe, als ein ererbtes Verhängnis, geschweige als Krankheit oder Zauberei — die Armida kommt dagegen nicht in Betracht —; sondern es ist durchgängig die verklärte, die erhöhte Liebe, die im Bunde mit anderen Tugenden sich bewährt.

Ist doch das erste dieser Werke der Orpheus, der seine Eurydike aus der Unterwelt durch seine Liebe erlöst,

und dem die Götter es nicht entgelten lassen, daß er der letzten Versuchung nicht zu widerstehen vermag.

Dasselbe Thema behandelt die Alceste, die modernste Tragödie des Euripides, in der die Gattin für den Gatten in den Tod geht. Ebenso sind es die Verzweigungen der Liebe, welche Iphigenie in Aulis bewegen. Die Opferung der Tochter auf dem Altar des Vaterlandes erregt die Mutterliebe, und entzündet den Haß der Klytemnestra gegen Agamemnon.

Und in der Iphigenie in Tauris tritt die Liebe des Thoas zurück gegen die Freundschaft, welche Orest und Pylades verbindet, und gegen die Liebe der Schwester zum Bruder. Wenn Liebe im tiefsten Sinne die Idealisierung des Weibes bedeutet, so stellt die Gestalt der Iphigenia das Ideal der Liebe dar, welches durch Goethe unser Weltalter mit der Antike vermählt hat. Es ist bedeutsam, es enthält die schärfste Mahnung, daß durch diese Verklärung der Liebe die deutsche Reform der Oper durch Gluck vollzogen wurde.

Und wie steht diese Oper zum Drama? Wenn man heutzutage Gluck kennte, wenn nicht die geschäftliche Spekulation unter falschem Nationalismus die Leitung unseres Theaterwesens in der Hand hätte, so wäre die Verirrung nicht möglich, welche seit Jahrzehnten die deutsche Oper verheert. Fehlt es etwa an den Szenen und ihrer musikalischen Gestaltung, welche der allgemeine Sprachgebrauch als dramatische bezeichnet? Schon der Orpheus ist durch solche ausgezeichnet; es genügt dafür nur an den Furienchor zu denken und etwa an den Skythentanz; innerlich aber an den Dialog zwischen den Liebenden.

Mächtiger wird die äußere dramatische Gestaltung in der Alceste, in der Kampfszene zwischen Admet und Herakles, wie ferner in der Iphigenia in Aulis in dem Sturm der Klytämnestra, und endlich tief innerlich in dem Wettstreit um den Tod für das Ideal der Freundschaft zwischen Orest und Pylades. Was man gemeinhin dramatisch nennt, ist in allen diesen unvergänglichen Opern Glucks, die sicherlich wieder lebendige Schätze des musikali-

schen Bewußtseins werden müssen, in einer Mächtigkeit zu Tage getreten, wie es vorher nicht geschehen war, und wie es auch allem gegenüber, was nachgefolgt ist, an der Kraft seiner Eigenart nichts eingebüßt hat. Wie alles wahrhaft Individuelle und Originale, ist auch Gluck unübertrefflich und ewig.

Dennoch ergibt es sich aus unserer Bestimmung des Dramas, daß diese herrlichen Opern keineswegs Dramen sind. Was sind sie denn, als Opern? Sie sind lyrische Opern. Auch dieser Ausdruck ist ja nur eine Metapher. Die Lyrik gehört der Poesie an, nicht der Musik. Aber die Oper erstrebt eine Verbindung mit der Poesie. Diese Verbindung vollzieht Gluck mit der Lyrik. Nicht mit der Epik; das tut das Oratorium, welches an seinem Teile wahrlich doch auch reich genug an dramatischer Gestaltung bei Händel und auch bei Bach ist. Dennoch ist das Oratorium die Verbindung mit dem Epos.

So strebt Gluck aus den falschen und unklaren Verbindungen, welche die frühere Oper mit der Poesie einging, zu einer wahrhaften Vereinigung, deren Möglichkeit er in dem Charakter der Lyrik erkannte. Die lyrische Liebe war aber im antiken Drama bereits zu einer modernen Verklärung gekommen. Euripides hat nicht durchaus und in jedem Sinne die Verdammung des Aristophanes verdient. Diese Idealisierung der Liebe wird das Bindemittel für Gluck.

Und diesem Bindemittel entsprach seine musikalische Grundkraft, als die wir die Melodie erkannten. Ihm fehlt es gewiß nicht an der Kraft und Eigenart orchestraler Effekte. Sie sind oftmals um so eindringender, als sie von den Geigen oder Bratschen allein erzielt werden. Und ebenso wenig fehlt es an der erschütternden Macht gewaltiger orchestraler Begleitung. Dennoch liegt sein Zentrum in seiner lyrischen Melodie, ebenso im Orpheus, wie in den Iphigenien.

Und diese lyrische Melodik bestimmt und beherrscht alle nachfolgende Oper, eine einzige Weise ausgenommen. Daher ist die Arie, welche das Oratorium geschaffen hat, eine notwendige Form der Oper: sie trägt den lyrischen Charakter in sich. Ihre Ausgestaltung ist das Ensemble,

welches ebenfalls wiederum wichtiger für die Oper ist als das Duett, weil es den Chor gleichsam in die Aktion einordnet, und weil es die musikalische Gestaltungsaufgabe erhöht. Das letztere Moment muß immer für die Oper den Ausschlag geben. Aber auch das Duett wurzelt in der Melodie, welche sich daher im Wechselgesang wiederholt.

Wenn dagegen die Melodie dem Gesange entrückt und etwa in das Orchester gelegt wird, so wird es zur unvermeidlichen Folge, daß der Gesang zum Rezitativ verschrumpft. Das Rezitativ soll gleichsam das Präludium der Arie sein. Jetzt aber trägt das Rezitativ, dem der Kopf der Arie abgeschlagen ist, die Melodie zu Grabe. Melodie und Ensemble gehören zusammen, sie sind die Grundformen der Oper. Das Orchester ist entweder selbständig, oder es ist Begleitung. Wenn es Begleitung ist, darf es nicht selbstandig sein wollen. Denn die Tonmalerei kann nicht seine eigentliche Aufgabe werden; das wäre immer nur Begleitung. Der eigentliche Inhalt aber, der gesungen wird, muß die Melodie sein. Sie ist die lyrische Musik.

Handlung ist nicht Sache der Musik; dazu ist allein das Drama da, und zwar in der ganzen Schwere seiner einzigen Aufgabe, für die es das ganze Schlachtfeld der begrifflichen Erkenntnis in Gebrauch zu setzen hat, für die es sich nicht an die Gefühlssprache der Musik hingeben darf. Bei der Handlung dreht es sich um die Einheit der Handlung in der Einheit der sittlichen Person.

Auch darauf noch sei hingewiesen, daß die Oper schon deshalb lyrisch sein muß, weil sie nicht episch sein darf. Sie darf dies schon deswegen nicht sein, weil das Epos noch keinen Unterschied macht zwischen Göttern und Menschen: das allein ist entscheidend genug; denn wo immer eine Art von Handlung in Frage tritt, da muß es sich um den sittlichen Menschen drehen. Dieser Drehpunkt des Dramas wird jedoch verrückt, wenn Götter Schufte sind, wie Menschen. Das können sie im Epos sein, innerhalb dessen keine frivole Kritik an die Macht der Götter heranreicht. Im Drama dagegen dürfen die Götter die Sittlichkeit nicht verletzen, um so weniger, als dies ja nicht einmal die Menschen

tun dürfen. Und die Menschen haben auch nicht mehr den epischen Vorwand, daß sie für ihre Taten und Mißtaten den Freibrief des Schicksals haben.

Endlich darf das Drama, als Oper, auch deshalb nicht episch sein, weil das Epos immer den zyklischen Charakter hat. Sein Thema ist unerschöpflich; es fließt daher über seine Grenzen hinaus. Das Drama dagegen erfordert die Einheit der Handlung. Und jede sonstige Einheit mag Schablone sein, die des Ortes, wie die der Zeit: die der Handlung aber ist es nicht; sie ist der Grundbegriff des Dramas, ebenso wie der der Einheit des dramatischen Subjektes.

Die Trilogie bildet nicht etwa davon eine Ausnahme; denn in ihr vollzieht sich die Vollendung der Einheit der Handlung. Sie kann daher mit der zyklischen Einheit nicht verwechselt werden, die überhaupt nicht zu Ende kommt. Die dramatische Trilogie dagegen kommt zum Abschluß der Versöhnung, und sie kommt nur durch die Trilogie zur Einheit der Handlung.

Der Fortsetzer Glucks ist kein Geringerer als Beethoven in seinem Fidelio. Und es ist gewiß nicht zufällig, daß er zu seiner einzigen Oper den Gedanken der Alceste aufnimmt. Es braucht heute nicht gesagt zu werden, wie reich der Fidelio an sogenannten dramatischen Szenen ist. Selbst die Überreizung des Tages bleibt nicht gefühllos bei dem Eintritt Leonorens: tödt' erst sein Weib. Dennoch ist der Fidelio nur eine lyrische Oper im Stile Glucks. Und zu dieser Lyrik gehört es, daß alle modernen Probleme in Mitwirkung gezogen werden, die hinterlistige Gewalt der herrschenden Mächte, die im Optimismus der Politik besiegt wird: „Es sucht der Bruder seine Brüder". Das Zeitalter der Revolution erhebt seine Stimme. Aber der alte Humor stellt sich der Tyrannenwut entgegen. So tritt die prächtige Gestalt Roccos in aller ihrer Biederkeit hervor. Und selbst ein neuer Humor taucht auf in der irrenden Liebe der Marzelline. Dieses Nebenmotiv ändert nichts an der Hauptsache, an der alles Interesse hängt.

Das Finale des Fidelio ist ganz im Stile der Neunten Symphonie gebaut. Und wie dort auch der Gedanke lautet: „Wem der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein", so heißt es hier: „Wer ein holdes Weib errungen". Und der Jubel hat denselben heroischen, dithyrambischen Aufschwung. Die Lyrik ist die Seele dieser Oper, trotzdem in den Chören der Gefangenen die Weltbühne sich aufrollt.

12. Die Oper Mozarts.

So müßte man Gluck zum einzigen Typus der Oper machen, müßte die Oper nur als lyrische Oper anerkennen, wenn nicht nach ihm, und in der Tiefe von ihm angeregt, Mozart erstanden wäre.

Zum 150 jährigen Geburtstage Mozarts habe ich versucht, sein Gedächtnis durch den Nachweis zu feiern, daß seine Opern dramatische Opern sind. Es ist schon charakteristisch, daß er nicht auf eigene Hand Dramatiker wurde, geschweige so allein es werden zu können vermeinte. Vielmehr ist er hierin dem Typus des modernen Dramas gefolgt. In einer Zeit, in der ein Voltaire Shakespeare nicht erkannte, hat ihn Mozart erkannt. Volle Kongenialität hat sich hierin bezeugt. Es wäre ebenso schier unmöglich gewesen, wie es ein Unglück geworden wäre, wenn ein Geringerer diese Übertragung hätte planen können.

Wie ist es zu verstehen, daß sie Mozart gelungen ist? Wie ist dies bei der Strenge des Begriffs zu verstehen, die wir der dramatischen Handlung, der dramatischen Einheit zuerteilt haben? Mozart konnte sich doch der begrifflichen Erkenntnis nicht bedienen, über die Shakespeare verfügen mußte, um über die Jahrtausende hinweg Äschylus die Hand zu reichen.

Indessen hat Shakespeare nicht allein Äschylus die Hand gereicht, sondern zugleich auch dem Aristophanes. Sollte etwa darin der Ausweg bestehen, der für Mozart sich eröffnen konnte? Indessen scheint sich hier die Schwierigkeit nur noch zu steigern. Auch Aristophanes arbeitet mit dem

ganzen Apparat der begrifflichen Kultur. Auch sein Drama, auch die Verbindung, welche Shakespeare mit der *Komödie* eingeht, mußte für Mozart unzugänglich bleiben, wenn anders die Einheit der Handlung und die des dramatischen Subjektes die begriffliche Erkenntnis zur Unterlage hat. Wie konnte, wie mußte Mozart es anfangen, um dennoch die Kongenialität mit Shakespeare, die in ihm zur Produktivität erwachte, endlich durchzuführen, nachdem auch er von seiner Wunderkindheit an zahlreiche italienische Opern geschrieben hatte?

Das Wesen des Genies ist es, daß es in allen seinen Werken und Entwürfen sich nicht an die traditionellen Formen der Kunstarten fesselt, in denen es seine Mission zu erfüllen hat. Indem Mozart von der italienischen Oper sich loslöste, ohne sich von Gluck abhängig zu machen, hob er zuvörderst den Unterschied für sein Schaffen auf, der zwischen der *opera seria* und der *opera buffa* bestehend war. Und indem er nun die Probleme und Stilweisen dieser beiden Opernarten in seiner neuen Oper zu verschmelzen suchte, blieb er ebenso wenig bei der opera buffa stehen, wie etwa bei der Komödie. Das war es ja eben, was er in Shakespeare erkannte: nicht schlechthin die Vereinigung der beiden dramatischen Stoffarten und ihrer Handlungsweisen, sondern die *Mischung der beiderseitigen Motive*. Er wollte ebenso wenig eine Komödie, wie etwa gar eine Tragödie machen. Er wollte nicht mehr ein Drama in Musik setzen, sondern eine neue Oper schaffen. Wie konnte er sie schaffen, wenn er von den beiden Formen des Dramas absehen, an die Shakespearesche Mischung der dramatischen Motive sich halten wollte? Diese blieben doch immer noch Motive des Dramas; wie konnte er sie aber in Motive der Oper verwandeln?

Hier geschah die Verwandlung, welche nur das Genie vollbringen konnte. Er ging ab von der Antinomie zwischen dem Tragischen und dem Komischen, und *er ging zurück auf die Urmomente des Schönen im Erhabenen und im Humor*.

Wir kommen hier sogleich auf eine schwierige Frage. *Gibt es überhaupt das Komische für die*

Musik? Die Beantwortung dieser Frage erfordert die Strenge im Begriffe der Reinheit des Gefühls. Die Reinheit ist das methodische Mittel und zugleich das Zeugnis der Vollendung. Es ist die Frage, ob man in beiderlei Sinn der Reinheit gerecht wird, wenn man die Komik der Musik freigibt.

Wir wollen nicht unbillig werden gegen Rossini, der in seinem nationalen Geiste die opera buffa erhöht hat. Aber wir brauchen dies um so weniger zu befürchten, als wir ihn schon vielleicht in Abhängigkeit von Mozart denken dürfen. Er verschmäht die äußerlichen Mittel der Bizarrerie, die er der Situationskomik überläßt. Und wenn man nur an „Seht doch den Bartolo" denkt, so wird es unverkennbar, daß hier reine schmelzende Melodie wirksam wird. Und eine komische Hauptstelle „buona sera" ist unter Veränderung des Tempos und des Rhythmus zu einer sehr feierlichen Anwendung gelangt für eine Situation, die man für sehr tragisch zu halten pflegt. So ist also nicht einmal Rossini dafür heranzuziehen, daß die Musik einen eigenen Stil für das Komische aufbringen könnte. Anders steht es mit grotesken Verzerrungen, die aus den Grenzen des Schönen herausfallen.

Mozart hat für seine Musik das Komische fallen, an seine Stelle aber den Humor treten lassen. Osmin wird als Bühnengestalt zu einer komischen Figur, keineswegs aber in seiner musikalischen Gestaltung. Da nimmt er den Anflug des Erhabenen, wenn er in dem Affekte schwelgt „Ha, wie will ich triumphieren", und er tritt in das Zeichen des Humors ein mit der Arie: „Mich betrügt man nicht".

Ebenso wird Leporello niemals eine komische Figur, nicht einmal Masetto wird dies, weil ihn davor die Zärtlichkeit Zerlinens schützt. Und Leporello bleibt immer die Kontrastfigur seines Ritters, die niemals in Lächerlichkeit versinken kann. Wenn er den Geisterschritt des steinernen Gastes ankündigt, so klingt sein „Tapp, tapp" nichts weniger als täppisch, so wenig als das Schlottern seiner Gebeine etwa an Polonius erinnern kann. „Weh, o weh, das sind Mirakel" ruft er aus; und wer das

zu rufen hat, der kann nimmermehr eine komische Figur sein; der steht im Höhenfluge des Schönen, unter dessen dem Erhabenen gleichwertigen Momente des Humors.

Oder wäre etwa Papageno eine komische Figur? Wem erzittert das Herz nicht, wenn er sein Glöckchen ertönen läßt? Das Seccorezitativ allenfalls könnte in jener Richtung vernommen werden, wo aber Papageno zu singen hat, da waltet die eindeutige Kraft der Melodie. Er ist auch ohne seine Vogelsymbolik der Mensch, das Kind der Natur. So duettiert er mit seiner Papagena: „Es ist das höchste der Gefühle" Dieses Duett ist der Triumphgesang der Naivität der Liebe. Und diese Liebe und dieser Humor weicht nicht zurück vor dem freiwilligen Ende: „Weil mich nichts zurückehält, fahre hin du schnöde Welt". So vermag der Humor enden zu wollen, nicht aber eine komische Figur.

Ist nun aber etwa Figaros Hochzeit eine komische Oper, weil in ihr alle Figuren, vielleicht mit einziger Ausnahme der Susanne, zu komischen Figuren zu werden scheinen? Sie sind es in Wahrheit alle nicht; der Graf so wenig, wie die Gräfin. Über sie alle ist der Zauberschleier des himmlischen Humors ausgebreitet. Er schlichtet allen häuslichen Zwist, er tilgt und sühnt alle häuslichen Sünden. „O Engel, verzeih mir", mit dieser schlichten, mit dieser Mozartschen Melodie heiligster Süße wird Versöhnung, wird Lösung von allen Erdensünden gefeiert.

Hier herrscht der Humor in jeder Figur und in jeder Note. Die am meisten komischen Szenen aber selbst werden niemals in einer Verzerrung gesungen, von der die komische Behandlung nicht frei werden könnte. Basilio selbst singt nicht komisch, er begleitet nur mit komischen Gesten. Höchstens kann man die komische Stimmung, wie in dem Terzett „was ich sagte von dem Pagen" in dem Übergang ins Rezitativische finden. Diese Preisgabe der reinen Melodie kann als ein Zeichen des Komischen gelten. Aber auch hier rettet das Ensemble schon vor dem Rudiment der opera buffa.

Man kann es besonders im Don Juan bemerken, wie Mozart den komischen Eigenton seiner Musik versagt. Zwar neigt das Ständchen offenbar zur dramatischen

Komik hin, dennoch aber hält es sich durchaus noch auf der melodischen Höhe. Und indem Don Juan mit der E l v i r a seinen Spott treibt, läßt er Leporello die komisch wirkenden Gesten machen, er aber singt im feierlichsten Tone der Melodie: „Elvira, Du geliebte, die ich so tief betrübte". Er treibt seinen Spott mit Elvira, nimmermehr aber verspottet er die Liebe Das würde er tun, wenn er in eine verzerrte Melodik geraten müßte, um komisch werden zu können. Vielmehr bleibt er in der Ätherhöhe des Humors, vor der auch selbst die Liebe sich ergeben muß. Der Humor aber singt feierlich und erhaben, wie wenn es heiligster Ernst wäre, um was es sich handelt. Es ist auch feierlicher Ernst; denn wo er seines Amtes waltet, da steht das Schöne auf dem Spiele, also der feierlichste Ernst der Kunst. So hat Mozart das Komische durch den Humor bewältigt.

Von besonderer Wichtigkeit ist in dieser Hinsicht noch das g r o ß e S e x t e t t i m D o n J u a n. Wer ist hier die komische Figur? Etwa Leporello? Freilich stellt er die komische Situation mit anschaulicher Plastik dar. Sein Gesang aber: „Ach habt Erbarmen mit mir Armen", ist auf diesen Text abgestimmt, und wirkt daher keineswegs komisch. Auch hier bleibt Mozart in der Reinheit der feierlichen Melodie. Aber die Frage ist fortzusetzen: Wer ist eigentlich die komische Figur hier?

Bei der Entlarvung Leporellos sind die Umstehenden alle nicht etwa komisch enttäuscht, sondern beschämt und entrüstet. „Himmel, Leporello! welch neu Verbrechen!" Nicht Elvira allein, sondern auch D o n n a A n n a dürfte betroffen sein. Auch sie ist nicht unversehrt geblieben von den Pfeilen Don Juans. Welcher tiefere Sinn der ganzen Geschichte enthüllt sich sonach hier? Wird nicht dennoch also Spott getrieben mit der Liebe, wenn doch die edelsten Frauen mit ihrer Liebe bloßgestellt werden?

Hier kommen wir z u r h ö c h s t e n S t u f e d e s H u m o r s, die Mozart erstiegen, auf der er seine G e i s t e s - g e m e i n s c h a f t m i t S h a k e s p e a r e besiegelt hat. Wie dieser auch die Liebe, wie alles Tun und Dichten des Menschenherzens, vor den Richterstuhl seines Humors geladen

hat, so hat auch Mozart nicht nur die Schmerzen der Liebe besungen und ihre Freuden, sondern er hat sie auch mit seinem Humor durchleuchtet. Und in diesem Lichte erscheinen nicht nur die Taten Don Juans weniger sträflich, sondern auch die der Frauenherzen weniger heroisch.

Diesen Höhepunkt seines Schaffens bildet C o s ì f a n t u t t e. Nicht Spott wird hier mit der Liebe getrieben. Aber der Humor ergießt sich über alle diese Ritterlichkeit des Menschenlebens. Spiel der Phantasie ist alles. Und hier erweist sich die Musik wiederum als klassische Zeugin. In der zügellosesten Laune singen diese verstellten Liebhaber doch nur die schönsten Melodien, die deutlich genug an die ernstesten Szenen der vo r h e r g e g a n g e n e n Opern, ja an das R e q u i e m selbst anklingen. Nirgends ist sogenannte komische Musik zu vernehmen. Der Humor hat seinen Gipfel erreicht. Auch die Liebe ist eitel, wie alles Sinnen und Trachten des Menschenherzens.

Doch hier erhebt sich eine große Frage: Ist etwa auch die Schönheit eitel? Dann aber wäre es um das reine Gefühl geschehen. So kann es daher nicht gemeint sein. Und wenn der Humor sich einer Sache annimmt, so kann diese für die Schönheit nicht verloren gehen. Die Rettung der Liebe, i n i h r e n V e r i r r u n g e n s e l b s t, ist eine Aufgabe der Kunst. Man weiß aber, wie schwer, wie selten es der Dichtung gelingt, dieser härtesten Aufgabe gerecht zu werden. Nicht Moralisieren und Schönfärben und Rechtfertigen kann hier das Rettungsmittel der reinen Kunst sein; aber sie bedarf auch keiner Sophisterei und Advokatenlist: sie hat den Humor.

Doch wer hat ihn von den Dichtern? Keiner ist ein großer Künstler, der ihn nicht lebendig und wahrhaftig hat. Man kann sich alles vielleicht technisch aneignen, und den Schein davon annehmen: der Humor ist nicht nur unverwüstlich, sondern auch unnachahmlich. Sein Scheingebild ist eine Fratze, die nur die Parteisucht blenden kann. D i e O p e r M o z a r t s i s t d u r c h d i e s e n s e i n e n H u m o r, den in solcher Höhe und solcher Durchdringung mit dem andern Momente außer ihm nur Shakespeare hat, a l s e i n b e s o n d e r e r

Typus der Oper, neben dem Typus Glucks ausgezeichnet.

Sie ist durch diese Durchdringung auch von allen Opern vor und nach ihm unterschieden. Sie gehören alle dem Typus Glucks an, den sie nur mehr oder weniger bewußt variieren. Den Typus Mozarts erreicht nicht nur keine Oper, sondern es ist nicht einmal eine Spur der Einsicht erkennbar von der Eigenart dieses Typus.

Man wird nicht etwa einwerfen, daß es ja nach Mozart komische Opern gegeben habe auch außer Rossinis Barbier, die höher stehen möchten als die alte opera buffa. Denn jetzt können wir den Humor zurücktreten lassen, um nunmehr das Moment des Erhabenen zu beachten, welches nicht minder auch in Mozarts Oper zur Offenbarung gekommen ist. Nicht im sogenannterweise Heroischen der historischen Oper vollzieht sich diese Erhabenheit, oder etwa gar im gleißenden Schein eines epischen Weltspiels, sondern nur und ausschließlich am Urtext der Liebe. Denn die Freimaurerei des reinen Menschentums, welche die Zauberflöte hinzubringt, bleibt innig verwachsen mit jenem ästhetischen Ursinn. Das reine Gefühl ist immer nur die Liebe zur Einheit des Menschen in der Einheit seiner Leib-Seelennatur. Die Liebe ist dieser Einheitspunkt seiner Natur. Es darf dabei auch nicht der Humor das letzte Wort behalten.

Erhaben ist es, wenn Elvira hereinfährt: „Allmacht der Liebe hat mich geführet". Daher ist es kein Mißklang, keine Verletzung des ästhetischen Gleichmaßes, wenn endlich diesem vermeintlichen Wildfang und Wollüstling der steinerne Gast nun entgegentritt. Don Juan ist kein Prahlhans; er fühlt, was ihn antreibt. Er ist ein Typus des Menschenherzens, des Menschentreibens. Er verdient es, daß die Geisterwelt sich seiner annimmt, um ihn zu retten. Sein ästhetischer Beruf aber ist es, in seiner Rolle auszuhalten, und dem Menschenwesen seinen Spiegel vorzuhalten. Das Erhabene ist stilgerecht am Schlusse dieser Oper.

Und diese Erhabenheit ist niemals vorher erreicht, niemals nachher übertroffen worden. Diese spezifisch dra-

matische Erhabenheit hat auch Beethoven nicht vollbracht, nicht erstrebt. Der choralartige Sang: „Wen mit Nahrung die Himmlischen laben" bringt eine Musik, die im Gesange, wie in der orchestralen Begleitung, ebenso erschüttert, wie verklärt. Man denkt jetzt gar nicht an die Schrecknisse der Hölle, die bevorstehen; es ist nicht nur Entsetzen, nicht Furcht und Angst, die uns erfassen, sondern eine andere Welt geht vor uns auf. Das ist die Erhabenheit, als Moment der dramatischen Schönheit, die von anderen Künsten nur in der methodischen Vorbedingung entnommen werden kann.

Das Drama allein bringt es, und zwar nicht ohne die Mittel begrifflicher Weisheit, zur Darstellung, was der Mensch auf der Himmelsleiter zwischen Tier und Gottheit zu bedeuten hat. Und dieses dramatische Moment der Erhabenheit ist in Mozarts Don Juan mächtig geworden. Es sei wiederholt: nicht Erschütterung, noch auch auf deren Grunde Beseligung ist der Charakter dieser Erhabenheit, sondern schlechthin Entrückung. Der Mensch wird ein anderes Wesen, weil eine andere Welt sich vor ihm auftut.

Mögen die Geigen noch so gewaltig erzittern; auch der eiserne Schrecken des wundersamen Gesanges kann uns nicht überfallen; wir halten Stand mit Don Juan selbst. Denn diese Erhabenheit geht über alle Leiden, welche die Fassungskraft des Menschen versuchen könnten. Nur feierliche Jenseitigkeit, nur die Zuverlässigkeit einer Welt, die höher steht als alles menschliche Dasein, geht in dieser Erhabenheit auf. Hier ist daher die Erhabenheit nicht lediglich das Werk der theoretischen Arbeit und des höchsten künstlerischen Könnens. Sie ist der Ausfluß einer Durchdringung der theoretischen mit der ethischen Vorbedingung. Und die Reinheit dieser Durchdringung ist die Eigenart Mozarts.

Eine Analogie dazu bildet die Neunte Symphonie an der Stelle „Über Sternen muß er wohnen", wo die Begleitung besonders jene andere Welt vorzaubert. Dennoch ist die Erhabenheit hier mehr Verzückung, nicht schlechthin

Verklärung und Offenbarung, für die es keinen Kampf mehr gibt. Bei Beethoven bleibt immer der Kampf. Wir kommen darauf zurück. Das ist seine Hoheit. Erhaben aber im dramatischen Sinne ist nicht sowohl der Kampf als vielmehr nur der Sieg. Der Kampf ist es nur in der Siegesgewißheit.

Das Erhabene ist daher auch nicht abgeschlossener Inhalt, sondern nur Moment bei Mozart, dem der Humor immerfort zur Seite gestellt wird. Während der steinerne Gast jene andere Welt offenbart, hat nicht nur soeben Don Juan gesungen: „Ohne sie leben, lohnt nicht der Müh", sondern die ganze Szene hindurch bis kurz vor dem Ende bleibt die Kontrastfigur in ungeschwächter Wirksamkeit. Nur mit der Feier der Erhabenheit kann der Humor verbunden bleiben.

Daher ist die Zauberflöte der Schwanensang dieses Stils der Oper. Der Humor waltet da in reinster Kraft; aber die Erhabenheit scheint noch feierlicher geworden. Das kann nicht in jedem Sinne zugestanden werden. Denn die dramatische Spannung hat nicht die frühere Intensität; wie im Gleichklang mit dem Requiem, nähert sich die Oper hier dem lyrischen Typus. Die Teufeleien werden an die Königin der Nacht und an Monostatos abgegeben: „In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht". Die Szene ist verändert; nur Menschen, die zur Tugend streben, finden hier Einlaß. Damit ist der Schauplatz des Dramas eigentlich verlassen; die Oper wird Idyll. Sarastro denkt und handelt, wie ein Großmeister der Loge, und er dankt im Namen der Menschheit. Der Humor ist vorhanden, und das Erhabene ist vorhanden, aber es fehlt ihre Durchdringung in der dramatischen Handlung. Die Menschen sündigen nicht mehr; höchstens irren sie noch, wie wenn Pamina an Tamino irre wird. Aber da gerade zeigt es sich, daß die Oper neue Kräfte zur Erschließung bringt.

Die Arie „Ach ich fühl' es, es ist verschwunden" dürfte der Ursprung des deutschen Liedes sein. Diese Arie wird auch nicht von einem Rezitativ eingeleitet. Hier ergießt sich der individuelle Zauber der Mozartschen Melodik zu einem

Quell der nationalen Melodik. So singt das deutsche Lied, wie es sich einerseits aus dem Volksliede und andererseits aus dem Choral entfaltet. Das Veilchen ist beinahe dramatisch gegen diese Versenkung, diese Verzweigung, diese sonnige Ausbreitung der geheimsten Gefühlstiefen, wie sie hier vorbildlich erschaffen wird. Verzweiflung ist das Thema, aber das Lied vertreibt sie, und bringt die Seligkeit des Trostes und der Zuversicht in diese Klage, in diese Entfaltung des Gefühls.

13. Das Lied.

Das ist der Charakter des deutschen Liedes, wie es der der lyrischen Poesie überhaupt ist: Entfaltung, Ausgrabung, Ausbreitung in verschämter Offenheit aller Geheimnisse des Gemütes. Daher der feierliche Ernst des Liedes, wie es bei Goethe zur Vollendung kommt. Das Volkslied mag kichern; die Lyrik verliert ihren Halt, wenn ihr Ernst durch die leiseste Miene entstellt wird. Jede Ironie ist Selbstironie, und bricht dem Dichter den Hals. Für das musikalische Lied wird der feierliche Ernst zur ausnahmslosen Aufgabe.

Beethoven ist vorangegangen in der Adelaide und in dem Liederkreis an die ferne Geliebte; nicht minder aber auch in „Freudvoll und leidvoll". Zum Typus ist das deutsche Lied aber durch Schubert geworden. Er hat auch Schiller in seinem eigensten Wesen erfaßt „Du mußt glauben, du mußt wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand". Dieses Lied hat innerlichste Kongenialität mit diesem Sturm, der kein Drang, sondern Kraft und Eintritt ist in das Reich der Schatten, das Land der Freiheit und der Gestalten.

Und wie hat dieser Genius, der in der Jugendblüte dahinschwand, gleich anderen Großen, die in den dreißiger Lebensjahren dem Tode verfielen, wie hat er nicht minder auch den damals ganz unverstandenen Goethe begriffen. Die Harfner- und die Mignonlieder sind ebenso

sehr Typen des deutschen Liedes, wie die Texte dies sind für die deutsche Lyrik. Und wie echte, natürliche Tonmalerei waltet in „Nur wer die Sehnsucht kennt“. Nicht ein äußerer Gegenstand wird hier gemalt, sondern das Grundgefühl der Liebe selbst, die Sehnsucht wird in der melodischen Gestaltung ausgedehnt, und in der rhythmischen Phrasierung gefaßt und gehalten, gehoben und gesenkt, wie wenn die Sehnsucht abgebildet, gezeichnet werden könnte.

14. Die Instrumentalmusik.

Bisher sind wir vom Gesange ausgegangen, und haben seine Entwicklung verfolgt. Aber die Musik ist erstlich nicht beim Gesange stehen geblieben, vielmehr hat sie diesen von ihren ersten Ursprüngen an immer zu begleiten gesucht, und sie hat sich zur menschlichen Stimme noch andere Instrumente hinzuerfunden. Und es ist bei dieser Verbindung des Gesanges mit dem Instrument nicht verblieben. Die Musik ist als Instrumentalkunst selbständig geworden, und hat sich vom Gesange abgelöst.

Wäre dieser Entwicklungsgang selbst nicht zu der Höhe Beethovens gelangt, so würde man fragen müssen, worin der ästhetische Wert dieser Isolierung der Instrumentalmusik bestehen mag. Und man würde antworten müssen, daß überall, wo die Künste, eine jede für sich, und so auch innerhalb einer jeden eine jede Kunstart für sich Selbständigkeit erlangt, eine methodische Gesundheit und Geradheit sich kundgibt. Im Zusammenhange der Kultur mag es opportun und in mancher Hinsicht zweckdienlich sein, daß die Kunstarten und die Künste selbst sich verbinden und in Wechselwirkung treten, ebenso aber hat die Methodik des reinen Gefühls, welche alle Künste und alle Kunstarten leiten muß, darauf zu achten, und dafür zu sorgen, daß jede Art für sich ihr Höchstes anstrebe. Nur wenn eine jede für sich des höchsten Strebens sich bemächtigt, kann die Gemeinschaft der Künste das höchste Ziel erreichen. Aus der Verbindung der Künste an sich kann nicht das höchste Gelingen

erwachsen, wenn nicht die einzelnen Arten ihr eigenes Höchstes zu leisten und beizusteuern vermögen.

Aus diesem schlichten methodischen Gesichtspunkte ist das Gesamtwerk der Künste, das vielfach die Künstler beschäftigt hat, ästhetisch zu werten. Es ist ein Blendwerk, wenn die Verbindung selbst den Zauber bewirken soll. Denn das hieße, was die eine Kunst nicht kann, das könne um so besser die andere. Das ist ein falscher und verkehrter Standpunkt. Jede Kunst soll und muß ein Höchstes können. Und was die eine nicht kann, das darf sie nicht können wollen: und deshalb darf auch nicht der Schein erregt werden, als ob eine andere Kunst diesen Mangel wettmachen könnte. Sie würde dies nur vollbringen können auf Kosten ihrer eigenen Kraft und Aufgabe. Wenn daher die Instrumentalmusik zu der Beethovenschen Höhe gelangt ist, so bewährt sich in dieser Tatsache der methodische Grundzug des reinen Gefühls.

Wir können diese Selbständigkeit der Instrumentalmusik nicht mißverstehen. Erstlich hat sie nicht nur im Gesange, sondern sogar auch im Tanze ihre historischen Ursprünge. die sie in ihrer Rhythmik, in ihrem Satzbau, in ihren Formen unverkennbar genug bewahrt hat. Gerade als die Instrumentalmusik um 1600 selbständig wurde, bestanden diese verschiedenen Tanzarten, und wurden zu Vorbildern der instrumentalen Komposition.

Was nun aber den Gesang betrifft, so wissen wir, daß er in allen seinen Gestaltungsformen, im Oratorium, in der Oper, und auch im Liede voraufgeht. Und während man von den alten Kontrapunktisten sagte, daß sie mehr Mathematiker als Melodiker seien, können wir nicht daran zweifeln, daß alle großen Instrumentalisten große und eigenfühlige Melodiker waren. Wir haben schon bei Bach daran uns erinnert, daß seine Arien und seine Chöre selbst in seinen Sonaten, und wahrlich auch in seinen Klavier- und Orgelfugen wiederklingen. Nicht minder verhält es sich so bei Haydn und bei Mozart; wir brauchen uns hierfür nicht auf Beethoven zu berufen, bei dem dies zur Evidenz kommt.

Es verdient vielleicht besondere Beachtung, wie die Oper selbst von Einfluß gewesen ist, nicht minder als das

Oratorium, auf die instrumentale Reform Haydns. Man denke nur an das Champagnerlied oder an das Duett zwischen Susanne und dem Pagen vor dem Sprung des letzteren durch das Fenster, um die instrumentalen Keime hier zu erkennen. Es genügt nicht zu erkennen, daß viele Rondo und Finale in Mozarts Sonaten opernhaft seien; man darf das Licht bei solchen Schatten nicht übersehen. Auch Beethoven selbst ist nicht nur von seiner Adelaide, sondern auch von der Leonore in starkem Einfluß geblieben. Bei der Stelle „die Liebe wirds erreichen“ hört der Unterschied zwischen Gesang und Instrumentalmelodik bei Beethoven auf. Und ebenso, oder noch vielmehr bei der Arie Florestans.

Auch hier ist es falsch, zu sagen, Beethoven vermöge nicht für den Gesang zu schreiben, oder er mißachtete die Grenzen beider. Solche scheinbare Überschreitungen sind vielmehr die Merkmale des wechselseitigen Einvernehmens, welches zwischen der Instrumental- und der Vokalmusik hergestellt werden mußte, wenn die erstere zu ihrer Absolutheit kommen sollte. Der Schlußchor an die Freude und die hohen Soprane in der Messe bilden den Übergang zu der Indifferenz von Gesang und Orchester in allen Instrumentalwerken Beethovens.

Auch hier halten wir uns an den Typus, und den bildet für die absolute Musik Beethoven. Versuchen wir, aus unserm methodischen Gesichtspunkte, der die reine Schönheit in der Wechselwirkung jener beiden gleichwertigen Momente bestehen läßt, diesen Höhepunkt der Instrumentalmusik für die Geschichte der ästhetischen Menschheit zu deuten.

Gehen wir vom Moment des Erhabenen aus, so ist dieses hier von lyrischer Art. Man könnte dies auffällig finden, denn gerade Beethovens Art faßt man nach der hergebrachten Bedeutung als dramatisch auf. Was man jedoch so dramatisch nennt, ist vielmehr das Titanische der theoretischen Arbeit, der thematischen Entwicklung und Durchführung. Viele Momente seines Stils dürften

so bestimmbar werden. Vor allen die Mehrteilung der Sätze in den späteren Klavier- und Violinsonaten, wie in op. 96. Die Sonatenform wird nur äußerlich gelöst; die innere Fassung wird um so gespannter, die Einheit um so drangvoller, jemehr die übliche Einteilung, als unzulänglich, durchbrochen wird.

Sodann ist die Variation wohl als seine Individualität zu fassen. Freilich hat er sie nicht erfunden, aber die gesamte Entwicklung seiner Gedanken spinnt sich in dieser Form ab. Man darf vielleicht sagen, er erfinde alle seine Themen auf ihre Fruchtbarkeit für die Variation hin. Daher ist auch seine Durchführung eine solche Steigerung und Erschöpfung des thematischen und motivischen Gehaltes. Vielleicht darf auch die Andeutung gewagt werden, daß die freie Fuge bei ihm diesen stilgesetzlichen Charakter seiner Individualität habe. Es muß immer ein neues Moment hinzutreten, welches mit den älteren Motiven verschlungen ist.

Individuell scheint mir auch seine Steigerung in fast allen seinen Finalsätzen, wie am Schlusse des cis-moll Quartetts, oder auch nur die am Schlusse des Adagio der c-moll Symphonie.

Auffällig, beinahe anstößig erscheinen leicht die kurzen kriegerischen Sätze, welche für den friedlichen Abschluß in großen Werken vorbereiten, so in der missa und im Schlußchor der Neunten. Dieser Kampf ist durchaus nicht dramatisch zu verstehen, sondern nur schlechthin lyrisch, als Vorbereitung der lyrischen Schlußstimmung. Man wird versucht, hier an Goethes Symbolik bei der Sehnsucht zu denken: „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide". Diese Peristaltik ist nichts weniger als Dramatik, sondern eben nur unbändigste Lyrik.

Aber Beethoven bleibt nicht bei der kriegerischen Lyrik stehen; er regt innerliche Stürme des Gefühls auf. Wir waren schon darauf aufmerksam, daß das Ringen seiner Seele dem Gebete vergleichbar sei. Die Melodien fast aller seiner späteren Sonaten, Trios, Quartette, wie der Konzerte und der Symphonien sind händeringende Gebete; es sei nur an das Adagio des B-dur Trio op. 97 erinnert. In allen diesen Sätzen ist

die lyrische Erhabenheit unverkennbar, ebenso aber auch, daß sie auf der kontrapunktischen Vollendung beruht, wie im ersten Satze der Neunten.

Dieser Erhabenheit des reinen Gebetes entspricht nun aber, analog seinem allgemeinen thematischen Steigerungsstil, eine Ekstase in der Durchführung, ein Jubel, eine Verzückung, die bis an die Grenzen mystischer Schwärmerei heranreichte, wenn sie nicht zugleich und vorwiegend prometheischer Jubel wäre. So im dritten Satze der Klavierkonzerte in g-dur und auch in es-dur. Auch das ist bei aller scheinbaren Dramatik lyrischer Höhenflug und Überschwang des dem Gebet entströmten Siegesgefühls.

Hier aber grenzt das Erhabene schon an sein Gegenmoment an. Wo das Siegesgefühl anklingt, wenngleich noch tobend und stürmend, da geht der Kampf zu Ende, und die Seele eratmet den Trost und den Frieden. Da schlägt das Erhabene um in den Humor.

Wir hatten schon auf den Humor in Beethovens Scherzo hingewiesen. Wie ist er da hineingekommen, und wie ist dieses Scherzo überhaupt aus dem Menuett bei Haydn und Mozart zur Verwandlung gekommen? Die Antwort erteilt die Eigenart von Beethovens Humor, der ebenso wenig, wie seine Erhabenheit, von dramatischer, sondern durchaus von lyrischer Art ist.

Zwei Momente allgemeiner ästhetischer Art scheinen für Beethovens Stil bestimmend. Erstlich seine Naturstimmung. Nicht etwa die Naturmalerei und Naturschilderung wird hier gemeint. Diese ist nur Staffage, auch wo sie in verhängnisvoller Naivität als Programm zugestanden wird. Das Gewitter in der Pastorale aber ist vielmehr ein Weltuntergang. Es ist die Naturstimmung überhaupt, welche ihm die Verwendung neuer Instrumente eingegeben, und dieselben zu neuer Verwendung erhoben hat. Aber auch seine ganze Lyrik atmet diese tiefe,

reine, duftende und blühende Kraft und Schönheit der Natur. So konnte er auch nicht nur sein Scherzo, sondern auch sein Trio im Scherzo erfinden, nicht allein in der Neunten, sondern auch in der a-dur. Es ist für die lyrische Gemeinschaft Schuberts mit ihm charakteristisch, daß er in seiner wunderbaren c-dur Symphonie zu der Höhe eines solchen Trios sich erheben konnte.

Das zweite Moment liegt in seinem Zurückgehen auf das Volkslied. Hierin bereitet sich schon früh der Übergang zur späten Periode vor. Schon in der Klaviersonate in c-dur, op. 53 und besonders in der Appassionata, op. 57 wird das erste Thema des ersten Satzes dem Volksliede entnommen. Und diese Assimilation, diese Versenkung in die lyrische Urkraft des Volksliedes erhält sich bis zum Schlusse seines Lebenswerkes, und sie geht durch alle seine Werke hindurch. Auch das zweite Thema im Adagio der Neunten hat dieses Gepräge.

Wird dadurch etwa der erhabene Charakter geschmälert, die sogenannte Dramatik verdunkelt und verkleinert? Ein solches Bedenken kann nur aus nicht hinreichendem Verständnis des Volkslieds aufsteigen. Wie die Natur, so ist auch das Volkslied der unerschöpfliche Quell höchster, wie reinster Kraft. Nur die Erhabenheit konnte zu diesem Urquell zurückführen. Nur vom Orgelpunkt des ersten Satzes aus konnte das Wagnis gelingen, zu der Schlichtheit eines Liebeslieds hinabzusteigen.

Ebenso entspinnen sich in dem Trio über den Schneider Kakadu erhabene Variationen aus dem Thema des Volksliedes, wie aus den Variationen über den Verlorenen Groschen, oder wie sich in der Klaviersonate in as-dur der zweite Satz nach der Melodie „Du bist liederlich" nicht nur mit der Fuge, sondern auch mit den beiden Adagiosätzen verbindet.

So wird hier die Macht des Humors unverkennbar. Der Humor ist aber hier rein musikalisch, während er bei Mozart dramatisch, also nicht selbständig musikalisch ist. Wir haben es beachtet, daß Mozart immer nur seine

melodische Sprache reden kann. Sein Humor erwächst nicht aus seiner Musik, sondern aus dem Drama Shakespeares. Dieses macht er sich zu seinem Problem, aber er verstümmelt dabei nicht seine eigensten Kräfte. Er hat nur zu singen, und das Singen darf nur ernsthaft geschehen. Zum Lachen kann die Gebärde bringen und die Situation, niemals aber die Musik. In dieser Gebundenheit bleibt der musikalische Humor, als der Humor der Oper.

Beethoven dagegen ist Lyriker; er steht daher auf gleichem Niveau mit der Poesie. Wenn er daher von der Lyrik aus eine neue Stilform des musikalischen Humors erfindet, so ist diese dem dramatischen Ziele entrückt, welche alles Menschliche zu vereiteln droht, mithin auch die Liebe. Dagegen ist die lyrische Grundnatur gefeit. Der Humor muß hier einen andern Flug nehmen, den Flug vom Gebete her, der zur Natur und zum Volksliede hinlenkt. Dieser Humor breitet Trost und Frieden über alle Gefilde aus. Auch der Sieg verstummt jetzt, wie alles Erhabene. Nur Trost und Seligkeit soll einziehen.

Daher ist auch dieser Humor nicht feierlich, wie die Erhabenheit Mozarts, die ihm entspricht. Der Friede wird hier im Spiel gespendet; so selbständig wird hier der musikalische Humor. Wir haben ja schon gesehen, daß eine Größe selbst das Trio im Scherzo der Neunten behaglich finden konnte. Es verschmäht eben den pomphaften Schein der Feierlichkeit; es schöpft seine tröstende Kraft aus der Naturstimmung, wie sich denn das Trio deutlich und ergreifend genug in den innigsten Gesang austönt. Hier stört nicht mehr die dramatische Rücksicht; die Musik ist selbständig und absolut.

Daher verbinden sich das Erhabene und der Humor im ganzen Stile Beethovens. Wenn bekanntlich das am meisten charakteristische Moment seiner Kompositionsweise die thematische Arbeit ist, das Ausgehen von kleinen und kleinsten Motiven, denen der thematische Gehalt immanent ist, so ist sein Stilcharakter damit durch

den Humor bestimmt. Denn das ist ein vornehmlicher Zug des künstlerischen Humors, wie alles Geistigen: die Ironie, welche das Kleine hervorhebt.

Es ist ebenso die allgemeine Ansicht und Einsicht, daß Beethoven die Melodie zu ihrem höchsten Umfang ausgebildet hat. Beide Richtungsweisen vereinigen sich in derselben Stileinheit: das Ausgehen vom kleinsten Motiv, und das Ausatmen und Ausspinnen der breitesten Melodie. Sie gehen beide zusammen, weil der Humor, der das Motiv ausgestaltet, ein lyrischer, mithin unmittelbar musikalischer ist, nicht etwa ein dramatischer. Der dramatische Schein entsteht, weil der kleinste Baustein zu einem Grundstein sich ausweitet, auf dem ein gigantisches Bauwerk errichtet wird. Die Erhabenheit liegt nun nicht mehr bei dem Humor des kleinen Motivs, sondern sie vollzieht sich in der gewaltigen Verarbeitung des Themas. Diese Verarbeitung ist eine Durchdringung und thematische Durchführung, nicht nur nach den strengsten Regeln der Form, sondern gemäß der Individualität des Genies.

Diese Durchdringung unterscheidet sich von der epigonenhaften Nachahmung, welche den Reiz der kleinen Motive sich zu Nutze macht, aber immer nur die Motive wiederholt, und sie immer nur, etwa auch in Sequenzen, nebeneinander auf Stelzen stellt. Die Juxtaposition ist das Gegenteil der Organisation. Es wird dieses große originale Mittel des Motivs mißbraucht und entkräftigt zu einem Momente der Dekomposition, während es bei Beethoven das Moment höchster einheitlicher Konstruktion ist. So verschlingen sich bei ihm die Erhabenheit der thematischen Arbeit und der Humor des Motivs; sie verbinden sich zur Reinheit des Schönen in der absoluten Musik.

Absolut ist nunmehr die Musik geworden, nicht weil sie überhaupt vom Gesange sich loslöst. Das hat Beethoven nicht getan. Dafür braucht man sich gar nicht etwa auf den Schlußchor der Neunten zu berufen. Er hat ja sogar Versuche gemacht, ihn zu streichen, und durch einen rein instrumentalen Satz zu ersetzen. Oder hätte er etwa

von seinem Fidelio, den er mit der Demut des Genies umgearbeitet hat, oder von seiner Missa sich lossagen wollen? Auch wird die Absolutheit durch den Anhang des Schlußchors garnicht verletzt und nicht beeinträchtigt: denn die Chöre, wie die Solostimmen, haben die instrumentale Grenze zu ersteigen, ebenso wie in der Missa.

Die Absolutheit der Musik besteht in ihrer Befreiung von der Herrschaft des Dramas. Dieser Herrschaft ist die Oper unterworfen, auch bei Mozart, trotz aller seiner musikalischen Überkraft. Er hat, als ein Einziger, diese sachliche Gefahr beschworen. Es läßt sich nicht absehen, ebensowenig aber auch verneinen, daß noch einmal, wie spät immer in den Jahrhunderten, ein Musiker erstehen werde, welcher den unerschöpflichen Shakespeare vielleicht von einer neuen Seite erschließen, und nach seinem Vorbilde wiederum eine Oper erschaffen könnte. Das steht dahin. Die Absolutheit der Musik aber beruht auf ihrer Abstraktion von der Oper. Dies bedeutet der Typus Beethovens in der Geschichte der Musik. Er hat die Musik selbständig, und demgemäß ihre Reinheit zur Vollendung gebracht.

Denn die Reinheit einer jeden Kunst gipfelt in der Selbständigkeit ihrer Arbeits-, ihrer Erzeugungsweisen. Und die Reinheit der Methodik in jeder Kunst resultiert zugleich in der Reinheit des Gefühls, in der Reinheit des Selbstgefühls. Das Selbstgefühl der Musik, die Erfüllung des Bewußtseins des Gefühls, der Aufbau und die Behauptung eines musikalischen Selbst beruht auf dem einheitlichen Fundamente der selbständigen, alle anderen Sprachweisen ausschließenden musikalischen Gefühlssprache. So erhöht die Selbständigkeit nicht allein die Reinheit des Gefühls, sondern auch die persönliche Souveränität des künstlerischen Lebens.

Sechstes Kapitel.

Die Baukunst.

1. Der gemeinsame Ursprung der bildenden Künste.

Als die allgemeine Gefühlssprache für alle Künste haben wir die Poesie erkannt. Keine Kunstart kann auf diese Gefühlssprache verzichten; denn alle ihre Erzeugnisse müssen zuerst in Worten und Sätzen gedacht werden, welche nicht in der Begriffssprache eingefangen bleiben dürfen, welche jedoch den Unterbau der Gefühlssprache bilden.

Wie die Poesie für alle Künste daher das allgemeine geistige Organ ist, so haben wir für die bildenden Künste noch ein besonderes geistiges Organ zu suchen, dessen sie alle, abgesehen von der Poesie, ihrerseits noch bedürfen. Bei der Musik konnte diese Frage nicht entstehen. Die Poesie ist auch im engern Sinne Voraussetzung der Musik, so daß Beide unter dem Namen der redenden Künste zusammengefaßt wurden. Auch die Noten sind Buchstaben, und Melodie und Harmonie sind Satzformen.

Die bildenden Künste dagegen haben eine andere Ausdrucksform als die der Sprache. Nur im Gleichnis reden die Steine. Sie sind aber darum in ihrer Wirklichkeit nicht etwa ohne den Ausdruck des Lebens und Wirkens. Das Bilden ist ihnen gemeinsam, und es ist ihre Ausdrucksform, ihre Sprache.

Was bedeutet dieses Bilden? Und wie ist es verschieden von dem Tun und Machen, dem die Poesie ihren Namen verdankt? Die Griechen haben es immer auf das Schaffen abgesehen. Nur bei der Musik haben sie diese Tendenz aufgegeben, als ob ihnen die Gebilde dieses Schaffens keine zulängliche Realität zu haben schienen. Sie haben sie darob nicht geringer gestellt; denn sie haben ihr den gesamten Bezirk der

Musen angewiesen. Aber das Bilden scheint noch mehr auf die äußere Gestaltung abzuzielen als das Machen der Poesie. In der Tat ist Bildner (τέκτων) auch der Zimmermann und der Tischler. Fast könnte man meinen, daß dadurch der Unterschied zwischen der Kunst und dem Handwerk ähnlich ausgeglichen werden sollte, wie der zwischen Kunst und Wissenschaft, die auch Beide als τέχναι bezeichnet werden. Aber damit wird die Frage nur um so dringlicher: Was bedeutet das Bilden, das in dem Namen der bildenden Künste sich erhalten hat?

Die Bedeutung des Bildens läßt sich nicht dadurch ermitteln, daß auf die Gegenstände desselben, die Gebilde, der Blick gerichtet wird. Das Gebäude ist, als Gebilde, nicht von anderer Art als das Bildwerk und das Bild. Auch gehen diese drei bildenden Künste von Anfang an zusammen. Semper hat den historischen Gedanken sachlich begründet, daß der Ursprung der Baukunst in der Textrin liegt, und die Stickerei ist auch die Urform der Malerei, wie in dem Pfahlschnitzwerk die Plastik entstanden ist. Und dieser Zusammenhang hat sich erhalten. Ist doch die Säule selbst wie ein Gebild der Plastik, und noch mehr vielleicht das Kapitäl. Daher kann ein Bildwerk zu einer neuen Art von Kapitäl für sie werden. So scheint der Ursprung dieser drei Kunstarten zusammenzufallen.

Andererseits aber muß ebenso die Spezifikation ihr Prinzip haben, wie die Homogeneität. Es genügt daher nicht, den Ursprung dieser drei Künste in diesem ihrem ursprünglichen und fortgeführten Zusammenhange zu erkennen; der Ursprung muß rein sachlich, methodisch in der Art ergründet werden, daß er ebenso sehr für die Verschiedenheit, wie für die Gleichartigkeit, zum Prinzip werden kann.

2. Raumkunst.

Man hat für die Baukunst insbesondere den Namen Raumkunst in Gebrauch genommen, und sogar die bildenden Künste überhaupt als Raumkünste bezeichnet.

Denn Raumgebilde sind sie ja alle drei. Aber auch dieser Titel schließt nicht jede Zweideutigkeit aus. Besagt die Raumkunst etwa, daß ihre Gebilde räumliche Gebilde seien, daß sie den Raum zur Voraussetzung, gleichsam zum Hintergrunde haben, von dem die Gebilde abgehoben würden? Dieser Sinn des Wortes würde sich schlecht mit dem Bilden vereinbaren lassen. Denn beide Begriffe blieben dabei außer Zusammenhang. Der Raum würde als gegeben angenommen, und das Bilden auf ihn übertragen; der Raum selbst fiele nicht in das Bilden hinein. Wenn anders nun aber eine tiefere Bedeutung der Raumkunst zusteht, so muß das Bilden mit dem Raume verbunden werden. Die Raumkunst ist die Raum bildende Kunst. Der Raum selbst wird zum Gegenstande, zum Gebilde der Kunst. Das muß für diese drei Künste gelten, vorzugsweise aber für die Baukunst.

Hier entsteht nun für die Ästhetik ein Konflikt mit der Logik. Und wir haben schon früher (I, S. 65f) darauf hingewiesen, wie Fiedler diesen Konflikt nicht bestanden, sondern bei richtiger logischer Tendenz die Bestimmung der Eigenart des künstlerischen Schaffens, und somit der Eigenart des ästhetischen Problems dennoch verfehlt hat. Wir werden sehen, daß Adolf Hildebrand bei gleicher logischer Tendenz die Eigenart des künstlerischen Schaffens gewahrt, und so, wenngleich nicht der Ästhetik, so doch der Kunstwissenschaft zu ihrem Rechte verholfen hat. Wir verfolgen jetzt aber diese wichtigen Klärungen nicht, die einen methodischen Fehler im Ausgange haben: bei aller Überlegenheit über die psychologische Problemstellung, geschweige über den vulgären Sensualismus und Empirismus, fangen sie doch nicht mit der Logik an, und lassen sich von ihr nicht die Frage stellen.

Unsere Methodik hat uns unsern Weg vorgezeichnet. Die wissenschaftliche Einsicht ist Vorbedingung des Kunstschaffens, mithin die logische Vorbedingung der systematischen Ästhetik. Wenn nun die Raumbildung Aufgabe der Baukunst und durch sie aller Raumkünste ist, so haben wir erst bei der Logik anzufragen, welche Bedeutung der Raum für die Wissenschaft hat.

3. Die Allheit des Raumes.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat den Raum in das System der Kategorien eingestellt unter dem Urteil der Allheit. Die Allheit aber bedeutet für das gesamte Problem der Zahl eine Unendlichkeit. Die Allheit darf durchaus nicht gleichgesetzt werden mit der Allgemeinheit, welche etwas ganz Anderes zu bedeuten und zu vertreten hat. Die Allheit der Zahl deckt sich mit der Allheit des Raumes, insofern auch in ihr nur die einheitliche Zusammenfassung den reinen Inhalt des Denkens, das reine Erzeugnis bildet. Diese Zusammenfassung aber ist nicht etwa bedingt durch eine Auszählung der in ihr enthaltenen Elemente, so wenig bei der Zahl, wie beim Raume. Die Allheit ist unendlich. Der Raum ist eine unendliche Allheit.

Die Kategorie des Raumes, als die der Allheit, beruht nicht etwa auf dieser ihrer Unendlichkeit. Denn auch die Mehrheit ist eine Kategorie. Auch sie ist eine Form des reinen Denkens, ebenso wie die Allheit. Und auf dem Urteil der Mehrheit beruht die Kategorie der Zeit. Da nun aber der Raum eine Erzeugungsweise des reinen Denkens ist, nicht sowohl ein Erzeugnis als vielmehr eine Erzeugung, eine Erzeugungsweise des kraft derselben reinen Denkens, so kann er nicht von den Empfindungen hergeleitet werden, sondern muß als eine Einheit, als eine Einigung zur Einsicht kommen. Solche Einigung liegt außerhalb der Kompetenz der Empfindung.

In dieser Einsicht stehen Fiedler und mehr noch Hildebrand über den Psychologen, mit denen man noch über das natürliche Vorrecht der Logik zu streiten hat. Indessen kommt auch Hildebrand über den Grundbegriff der einheitlichen Auffassung nicht hinaus. Einheitlichkeit ist aber der Charakter des Denkens überhaupt, alles Denkens. Das räumliche Denken dagegen in seiner Besonderheit erfordert die besondere Einheit der Allheit, deren Spezialität die unendliche Allheit ist, in der Zahl die unend-

liche Reihe, und in der Geometrie der unendliche Raum.

Wenn nun die Baukunst als Raumkunst erkannt werden muß, so hat die Ästhetik von der Logik aus für die Kunstwissenschaft Vorsorge zu treffen, mithin den Raum als Allheit zu bestimmen. Was bedeutet die Allheit für den Raum, sofern er als ein Erzeugnis des baukünstlerischen Schaffens zu denken ist? Die Frage wird hier nicht gestellt für die einheitliche geistige Tätigkeit überhaupt, als welche freilich die Allheit in eminenter Weise zu gelten hat; aber diese allgemeine logische Bedeutung des Denkens, und daher auch des künstlerischen Denkens wird vorausgesetzt. Die Frage richtet sich hier auf die logische Eigenart der Allheit nach ihrem Werte für die baukünstlerische Erzeugung des Raumes.

Man könnte ein elementares Bedenken erheben gegen die Bedeutung des Raumes, als Allheit, für das bauliche Schaffen. Man könnte meinen, der zu bauende Raum, auch der zu erbauende, zu erschaffende Raum sei doch als ein abgeschlossener zu denken, mithin als ein begrenzter, nicht als ein unendlicher Raum. So könnte man meinen, die logische Orientierung von der Allheit aus sei vielmehr eine Desorientierung, eine Ablenkung von dem sichern Ziele des baulichen Schaffens, welches der geschlossene Raum zu bilden scheint.

Mit diesem Einwande würde nun aber unsere allgemeine Methodik hinfällig werden, oder aber unsere logische Disposition würde sich als unzureichend erweisen für die Vorbedingung, welche sie der ästhetischen Methodik gemäß für die Baukunst zu leisten hat. Denn an die Mehrheit könnten wir uns nicht für den Raum wenden, da diese für die Zeit einzustehen hat.

Der Einwand beruht jedoch auf einem Irrtum, der für alle Charakteristik der Baustile verhängnisvoll sein dürfte. Und daß die Logik des Raumes diesen Fehler zu berichtigen vermag, erweist sich als ein Vorteil unserer ästhetischen Methodik. Der Irrtum hat seinen letzten Grund auch nur in dem empiristischen Vorurteil, daß der Raum gegeben, und nicht zu erzeugen sei. Daher meint man, es sei selbst-

verständlich und unbezweifelbar, daß die Baukunst nur einen wie immer großen, so doch b e g r e n z t e n Raum zu bauen haben könne, da ja dieser allein auch nur gegeben, der unendliche Raum aber eine bloße Erweiterung der Abstraktion und der Phantasie sei. Die Allheit dagegen bestehe ebenso wenig für die Baukunst, wie überhaupt für den Raum. Der Raum sei immer nur der endliche, der begrenzte Raum. So beruht schließlich dieser Einwand auf dem Vorurteil des gegebenen Raumes, dem die methodische Forderung der reinen Erzeugung entgegentritt.

W i e v e r h ä l t s i c h n u n d i e A l l h e i t d e s R a u m e s z u d e m b e g r e n z t e n R a u m g e b i l d e, welches ja, was in der Tat unbestreitbar ist, der Gegenstand und einzelne Inhalt des baulichen Schaffens sein muß?

Die Frage ist nicht etwa dahin zu beantworten, daß sie das allgemeine Problem des E i n z e l n e n betreffe. Denn das Einzelne gehört entweder der Mehrheit an, oder aber es stellt ein ganz anderes Problem, welches die Logik unter den modalen Urteilen, nämlich als das der W i r k l i c h k e i t auszeichnet. Hier aber handelt es sich nicht um das einzelne Raumgebild, als solches, sondern nur um den begrenzten Raum, als welcher jedes einzelne Gebild der Baukunst gedacht werden müsse. Nur die Alternative zwischen der Allheit, als Unendlichkeit, und der endlichen Begrenztheit steht hier für das Raumgebild der Baukunst in Frage.

D i e s e A l t e r n a t i v e i s t n u n a b e r f a l s c h. Sie beruht auf der V e r w e c h s l u n g d e r B e g r e n z t h e i t m i t d e r E i n z e l h e i t. Allheit und Einzelheit schließen sich gegenseitig aus, nicht aber Allheit und Begrenztheit. A u c h d e r b e g r e n z t e R a u m i s t A l l h e i t, ebensowohl innerhalb der Baukunst, wie für die logische Bedeutung des Raumes überhaupt.

Hier führt sich der logische Begriff der Allheit zu wichtiger Anwendung durch. Wäre die Allheit bedingt durch die Auszählung ihrer einzelnen Elemente, so wäre auch das Raumgebild bedingt durch seine Erfüllung in den einzelnen Baugliedern; darüber hinaus aber würde sich alsdann das Raumgebild nicht erstrecken. Nun ist aber die Allheit ihrem logisch-

mathematischen Begriffe nach gar nicht durch die einzelnen Elemente in deren Einzelheit bedingt; die unendliche Reihe wird durch das allgemeine Glied bestimmt, nicht durch die einzelnen Glieder, die vielmehr nur in einer unendlichen Summation zusammengefaßt werden.

So ist auch der Raum nur als Unendlichkeit auch Allheit, nur Allheit als Unendlichkeit. Das gilt in erster Linie für den Raum der Geometrie, nicht minder aber auch für den Raum der Wahrnehmung. Und für die Geometrie bestehen beide Bedingungen unbeschränkt neben einander: der unendliche Raum des den reinen Raum erzeugenden Denkens, und innerhalb desselben und kraft desselben das begrenzte Raumgebild. Ebenso wirken für die normale räumliche Wahrnehmung beide Beziehungen in einander: die des freien Raumes und auf seinem Hintergrunde die der räumlichen Grenzen. Wie könnte es daher für die Raum schaffende Baukunst anders bewandt sein?

Als Kant für seine Terminologie den Grenzbegriff bildete, bezog er sich auf den mathematischen Begriff der Grenze, auf den Unterschied zwischen Grenze und Schranke. Die Schranke ist nur negativ, die Grenze dagegen auch positiv. Diese Positivität kann auch dadurch nicht aufgehoben werden, daß sie an einem Gegenstande als ein Erleiden ausgedrückt, daß also der Raum als ein begrenzter bezeichnet wird.

Man könnte nun meinen, in der Geometrie sei es allenfalls zulässig, statt des unendlichen den begrenzenden Raum zu setzen, aber in der Baukunst werde diese Unterscheidung hinfällig. Denn in der Geometrie besteht das Raumgebilde durchaus nur in seinen Raumgrenzen, und der Raum ist daher durchaus nichts anderes als die Raumbegrenzung. Der Raum ist ja nicht an sich gegeben, sondern die Begrenzung allein erzeugt ihn, und das Gebilde, in welchem der Raum erzeugt wird, ist daher nicht sowohl ein begrenzter als vielmehr ein begrenzender, ein in der Begrenzung sich erzeugender Raum.

Liegt die Sache denn aber etwa für die Baukunst anders? Auch ihr ist ja der Raum nicht gegeben; sie hat ihn zu schaffen. Das ist ihre Aufgabe als bildende, als Raum bildende Raum-

kunst. Mithin kann die Begrenzung doch auch für sie nur die positive Bedeutung haben. Die Analogie mit der Geometrie, welche eine methodische Vorbedingung der Baukunst ist, aber auch schon die Analogie mit der räumlichen Wahrnehmung, weist auf die Positivität der Grenze für das räumliche Bauwerk hin. Der freie, unendliche Raum bildet in unendlicher Forderung die Voraussetzung für alle Raumbegrenzung, für alle räumliche Anschauung, wie für alles bauliche Schaffen von Raumgebilden.

Nicht nur das Fundament gräbt sich in diesen unendlichen Raum ein, sondern auch jede Fiale schwingt sich in ihn hinein. Die Kontinuität mit der unendlichen Allheit des Raumes ist überall die elementarste Voraussetzung des baulichen Schaffens. So steht das einzelne Raumgebild in einem klaren, unverkennbaren Zusammenhange mit dem unendlichen Raume. Und so ist es diese Allheit des unendlichen Raumes, welche selbst kraft ihrer Begrenzung den sogenannterweise begrenzten Raumkörper erzeugt. Er ist daher vielmehr selbst auch als ein begrenzender zu bezeichnen, sofern es die Allheit des Raumes ist, welche aus sich heraus seine Grenzen und damit seinen Inhalt, sein Gebild erzeugt.

Dennoch würde eine Unklarheit in der Begrenzung zurückbleiben, insofern sie dem Raumgebilde zugesprochen wird, und doch eigentlich nur dem unendlichen Raume selbst zusteht, wenn nicht für das Raumgebild selbst der Begriff der Allheit Geltung gewinnen müßte.

Nicht darin allein besteht die Allheit des Raumes, daß jedes Raumgebild nur Begrenzung der unendlichen Raumesallheit ist, sondern auch für das Raumgebild selbst tritt sie in Kraft. Und in der modernen Geometrie erweist sich dieser Gedanke in grundlegender Fruchtbarkeit. Wir haben hier nur für das Raumgebild der Baukunst die Allheit in Bedacht zu nehmen.

Der Baukörper besteht, als Raumkörper, in seiner Begrenzung. Seine Grenzen schon setzen ihn in einen kontinuierlichen Zusammenhang mit dem unendlichen Raume.

Dieser Zusammenhang ist kontinuierlich; er erstreckt sich daher auch auf den Innenraum dieser Begrenzung. Auch hier muß daher die Allheit in Kraft treten. An keinem Punkte des Baukörpers darf der Zusammenhang mit dem unendlichen Raume abgebrochen; er muß immer mit jedem Bau gliede vermittelt werden. So bilden auch für den Innenraum alle Glieder des Baukörpers einen innern Zusammenhang, der um so innerlicher ist, als er auf dem allgemeinen Zusammenhange mit der unendlichen Raumallheit beruht. Diese innerliche Allheit ist aber nicht weniger Allheit als die sie begrenzende unendliche Raumesallheit.

Man könnte Bedenken tragen, diese Innenwelt des Raumkörpers auch schon als eine unendliche Raumeinheit zu betrachten, insofern diese nur durch den Zusammenhang mit dem allgemeinen unendlichen Raume bedingt ist. Wenn man aber bedenkt, was ja durchaus geboten ist, daß alle Bauglieder eines Raumkörpers in diesem unendlichen Zusammenhange der räumlichen Beziehungen zu einander stehen, so wird man die Unendlichkeit des baulichen Gebildes anerkennen müssen. Für diese Unendlichkeit tritt die Allheit ein. Und sie ist von durchschlagender ästhetischer, aber auch bautechnischer Bedeutung. Denn ohne daß alle Bauglieder in einem Baukörper in diese gegenseitige Beziehung zu einander gesetzt werden, kann das Bauwerk nimmermehr eine wahrhafte räumliche Einheit gewinnen.

Und wäre etwa diese räumliche Gesamtbeziehung nicht eine unendliche Aufgabe des baulichen Schaffens? Können alle die Wechselwirkungen der Bauglieder aufeinander, die durch Licht und Schatten allein schon, und nun gar erst durch plastische und malerische Mitwirkungen gekreuzt werden, restlos ausgemessen und ausgerechnet werden? Bleibt die Allheit nicht vielmehr auch für den Innenraum eine unendliche Aufgabe des baulichen Schaffens?

Gegen die grundlegende Bedeutung des Raumes, als Allheit, und zwar in der Unendlichkeit, wie in der Begrenzung, könnte sich ferner der Einwand erheben, daß damit dasjenige

Merkmal des Raumes nicht eingeschlossen würde, welches vornehmlich für die Baukunst, für ihre höchsten Ziele und Formen als charakteristisch geltend gemacht werden muß: die Ferne. Wenn die Allheit die unendliche Zusammenfassung bedeutet, so scheint sie der Ferne entgegenzuwirken. Die Ferne widerstrebt aller Begrenzung, und so scheint sie auch der Allheit entgegengesetzt zu sein.

Der Einwand ist nicht dadurch zu beseitigen, daß die Ferne selbst als Unendlichkeit gedacht wird. Denn diese Unendlichkeit ist, als solche, grenzenlos, mithin nicht Begrenzung, und so ist sie von der Allheit unterschieden, die, als solche, Begrenzung, und zwar unendliche Begrenzung ist. Die Allheit ist Unendlichkeit, aber die Unendlichkeit wird ohne die genauere logische Bestimmung nicht als Allheit erkennbar. So scheint auch die Ferne der Allheit zu widersprechen, weil sie mit der Unendlichkeit gleichgesetzt, und diese nicht als Allheit erkannt wird. Wenn dagegen die logische Bedeutung der Unendlichkeit des Raumes auf der Allheit beruht, so wird auch die Ferne in die Allheit eingehen können.

Bevor wir die Ferne als ein charakteristisches Moment der Baukunst erwägen, werde sie zunächst als ein Merkmal der Allheit klargestellt. Dies ergibt sich aus dem Zusammenhange der Ferne mit der Begrenzung. Die Ferne ist ja doch nur eine Erweiterung der Entfernung. Diese aber setzt immer, wie schon die zwei ersten Dimensionen dies tun, den Blickpunkt voraus. Indem aber mit diesem die Ausmessung des Blickfeldes beginnt, ist diese als Begrenzung festgestellt. Wenngleich nun die Entfernung nicht haptisch, durch Getast zum plastischen Abschluß kommt, sondern optisch in die unendliche Ferne sich erstreckt, so muß es trotzdem bei der Begrenzung verbleiben, welche von dem Blickpunkte ausgeht. Daß sie in die unendliche Ferne sich erstreckt, hebt die Begrenzung nicht auf; davor schützt die Allheit, für die die Elemente der Begrenzung nicht gegeben sind, sondern nur soweit in Frage kommen, als eine unendliche Zusammenfassung an ihnen sich vollzieht.

So ist mithin die Ferne ein noch deutlicheres Beispiel und Beweismittel für die Allheit des Raumes, als dies der Innenraum

ist. Und die erste Bedeutung der Allheit des Raumes, auf Grund des kontinuierlichen Zusammenhanges aller Raumgrenzen untereinander und deshalb eben auch mit dem unendlichen Raume, dürfte sich jetzt nur als ein anderer Ausdruck für die Allheit, als Ferne, bezeichnen lassen.

Es ist aber noch ein anderes Moment hierbei in einer sehr grundlegenden Mitwirkung, nämlich die Bewegung.

4. Bewegung und Substanz.

Bewegung wird gemeinhin als das Verhältnis zwischen Raum und Zeit gedacht. Dies ist keine zulängliche Begriffsbestimmung: das Verhältnis selbst bleibt dabei unbestimmt. Geht der Raum zurück in die Zeit, das Nebeneinander und Beisammen in ein Nacheinander? Gerade die kunstwissenschaftliche Spekulation stößt hier auf Schwierigkeiten. Sie bedarf eines Hintergrundes und eines Untergrundes für die Bewegung, und glaubt beides im Raum zu besitzen. Indessen wird dieser Grundbesitz ja gerade durch die Bewegung wieder aufgehoben und zerstört.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat dagegen gelehrt, daß jener Untergrund und Hintergrund der Bewegung nicht im Raume gelegen ist, sondern in der Substanz. Die Bewegung darf innerhalb der Logik nicht nach dem populären Schein der Körperempfindung gedacht werden; sie ist der Grundbegriff der Physik, der ebenso auf den Grundlegungen der Logik, wie auf denen der Mathematik beruht. Und was für die Logik gilt, das gilt nicht minder streng und genau auch für die Ästhetik, von der daher die Kunstwissenschaft es zu erlernen hat. Sie betreibt ja selbst in solchen grundlegenden Erörterungen wissenschaftliche Ästhetik, die sie nur als Kunstwissenschaft verlarvt.

Die Bewegung darf nicht der Psychologie unmittelbar entnommen werden, sofern diese ihre Abhängigkeit von der Logik noch nicht begriffen hat. Dies ist der Fehler auch bei Wölfflin, der das Lebensgefühl, das Körpergefühl für die Entstehung des Barock geltend macht, überhaupt aber auch für die Entstehung der

Baukunst. Auch seine Bestimmung des Gegensatzes des Barock zum Klassizismus nebst der Renaissance leidet unter dieser empiristischen Fassung der Bewegung. Stille und Ruhe, unter Ausschluß der Bewegung, entspricht der Winckelmannschen Würdigung der klassischen Schönheit, die aber den charakteristischen Ausdruck der Kunst entzogen hat. Wenn die Bewegung ausgeschlossen werden dürfte, so würde die Schönheit ihrer zweiten Vorbedingung verlustig gehen; denn wenn schon das Denken mit der Bewegung verwachsen ist, so um so mehr der reine Wille. Aber freilich darf die Bewegung nicht schlechthin als Organempfindung gedacht werden, als welche sie der Reinheit nicht zugänglich werden kann.

An diesem Punkte ist Lipps zu einer bessern Einsicht gekommen. Unsere Bedenken, die wir von vornherein gegen die auch von ihm angenommene Einfühlung angedeutet haben, und noch weiterhin auszuführen haben werden, bleiben bestehen. Aber es ist erstlich anzuerkennen, daß er es nicht bei der mythologischen Beseelung bewenden läßt, sondern in die Technik der Künste nach den Anweisungen Sempers mit umfassender Kapazität sich einzuarbeiten vermochte, übrigens aber auch den rationellen philosophischen Standpunkt den unreifen psychologischen Einseitigkeiten gegenüber immer bewußter aufgerichtet hat. Er macht Front gegen die Organempfindungen, und schließt die Apperzeption und die Aufmerksamkeit in die Einfühlung ein. Aber wird damit nicht eben die Einfühlung vielmehr eine Eindenkung? Wir werden später sehen, daß, was für das Gefühl bei der Einfühlung übrig zu bleiben scheint, erst recht ein unsicheres Gut ist.

Hier aber kommt es nur erst auf die Bewegung an: daß sie als ein reines Erzeugnis, als ein Erzeugnis des reinen Denkens erkannt werde, welches nicht dadurch den Denkwert verliert, daß dieser in einer Muskelbewegung zum Austrag kommt. Denn diese Muskelbewegung ist eine Nervenbewegung, und als solche von einem Zentrum ausgehend, dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem Bewußtsein ebenso für das motorische Zentrum anerkannt

werden muß, wie er für das sensible Zentrum außer Zweifel und außer Verdacht steht. Die Bewegung bleibt daher durchaus reine Bewegung, wenngleich sie eine Muskelbewegung auslöst. Auch das Denken bleibt reines Denken, wenngleich es an die Sprache, wenn selbst nur an das stille Sprechen gebunden ist.

Die Bewegung ist nicht nur eine Urform des Bewußtseins, wie wir sie als solche dem Aufbau des Bewußtseins zugrunde gelegt haben; sie geht uns hier zunächst als reines Denken an. Und die Logik lehrt uns, daß der physikalische Begriff der Bewegung die beharrliche Substanz zu ihrer unaufhörlichen Voraussetzung hat. Diese beharrliche Substanz aber ist selbst nur als Grundlegung eine Voraussetzung; sie kann nicht etwa wahrgenommen oder gefühlt; sie darf nur rein gedacht werden. Hieraus aber ergibt sich eine wichtige Folgerung für das bauliche Raumproblem und die Bewegung in ihm.

Der Raum muß aufgelöst werden, wenn Bewegung entstehen soll. Wo bleibt dann aber der Untergrund und Hintergrund, auf den man mit Recht nicht verzichten zu können einsieht? Er wird als Raum festgehalten, während die Logik dessen Auflösung fordert. Und was die Logik fordert, kommt der Ästhetik bei der Baukunst zugute. Denn die Bewegung darf hier den Raum keineswegs als einen unauflösbar gegebenen annehmen und festhalten. Sie würde sonst ihre höchsten Ziele preisgeben; ihre Ferne und ihre Unendlichkeit verlieren. Diese reine Erzeugung des die Ferne einschließenden Raumes ist richtiger die der Bewegung. Der Begriff des Raumes wird durch die Allheit erschöpfend bestimmt. Wenn nun auch die Ferne in die Allheit einzutreten vermag, so ist dies der Mitwirkung der Bewegung zuzuschreiben.

Hierdurch gewinnen wir die Möglichkeit, der Forderung stattzugeben, daß für die Bewegung der Raum aufgelöst werden müsse. Er wird in der Tat aufgelöst; er wird zurückgestellt; die Ferne wird durch die Bewegung begründet. Wenn dagegen nun gefragt wird, wie man für die Ferne dem Raume entsagen könne, da sie ja doch in die Allheit des

Raumes eintreten soll, so erkennen wir jetzt, daß die Substanz an die Stelle des Raumes tritt. Die Substanz ist die beharrliche Grundlage, die man als Untergrund und Hintergrund für die Bewegung festhalten muß.

Da nun aber die Substanz nur als eine Voraussetzung des reinen Denkens gelten kann, so wird es für die ästhetische Einsicht zu einer großen Förderung, wenn die Bewegung das höchste Ziel der Baukunst anstreben kann, ohne immerfort den Raum als gegeben annehmen zu müssen. Nicht der Raum bleibt unverrückbar für die Bewegung, sondern die reine Substanz allein bildet diese unerschütterliche Grundbedingung.

Mit der Substanz aber wird zugleich dasjenige Korrelat der Bewegung gewonnen, welches für die Baukunst von entscheidender Bedeutung ist: die Ruhe. Wie die Beharrung nicht Vernichtung der Bewegung ist, so ist es auch nicht die Ruhe, die sich vielmehr mit der Beharrung verbindet. Sie ist nur eine Denkform der Bewegung, virtuelle Bewegung. Aber dieser Zusammenhang von Bewegung und Ruhe beruht auf der Beharrung, nicht etwa auf dem Raume. Wenn daher die Schönheit des Raumbaus ebenso Ruhe, wie Bewegung fordert, so kann dafür nur die Beharrung Sorge tragen, nicht der Raum an sich. Wir werden den gotischen Baustil aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten haben. So gewinnen wir einen sichern ästhetischen Maßstab in der Begründung der Bewegung, wie die Logik dies fordert, auf der Beharrung. Sie ergibt das Erfordernis der Ruhe in der Bewegung des baulichen Raumes.

Und dieses Erfordernis wird zwingend gerade bei der Ferne, welche insbesondere für den gotischen Stil charakteristisch ist. Wenn die Ferne in ihrer Unendlichkeit auf der reinen Bewegung in ihrer Unendlichkeit beruhend erkannt ist, und wenn als Korrelat der Bewegung die Ruhe hinzugetreten ist, so konnte der Hintergrund des Raumes hinwegfallen: die Beharrung bleibt bestehen, und sie ersetzt ihn. Und nunmehr kann die Ferne in die Allheit eingeschlossen werden; denn jetzt kann die Bewegung wieder in

den Raum eintreten, oder besser, den Raum, dessen Auflösung für ihren Beginn notwendig war, der aber in der Begrenzung der Ferne, kraft der reinen Bewegung, zur Neuzeugung gekommen war, in dieser neuen Gestalt wiederum als Allheit geltend machen.

Jetzt bleibt die Ferne nicht ein flackerndes Ziel rastloser Bewegung; denn die Bewegung ist mit der Ruhe verbunden; sie wäre sonst nicht reine Bewegung. Und diese reine Bewegung nimmt die Ferne in die Allheit des Raumes auf. Durch die Allheit verliert die Ferne den Schein des Grenzenlosen, und wie die reine Bewegung mit der Ruhe verschmilzt, so fließt die Ferne in die Begrenzung über. Der Allheitscharakter des Raumes wird durch die reine Bewegung zu sieghafter Durchführung gebracht.

Und diese Allheit gilt ebenso für den künstlerischen Innenraum, wie für seine Begrenzung im freien Raume. Auch für den Innenraum und für jedes Bauglied desselben tritt diese reine Bewegung in Kraft. Auch hier werden durch sie alle Versuche entsetzt, welche an die Einfühlung in allen Formen anknüpfen. Nicht das Heben der Brust, nicht der befreite Atem darf zur Hauptsache und zur Ursache gemacht werden. Und es ist auch nicht ausreichend, wenn die innere geistige Hebung des Bewußtseins und seine Erheiterung zum Angelpunkte gemacht wird. Dafür wird später das reine Gefühl zu sorgen haben. Die Vorbedingung aber ist und bleibt die der reinen Erkenntnis. Die Probe, welche das Exempel zu bestehen hat, kommt nachher. Die Vorbedingung aber darf nicht verrückt und nicht verschoben werden: zuerst die der Erkenntnis. Und ehe das Gefühl, als reines Gefühl, zur Erzeugung kommen kann, muß noch eine andere Vorbedingung erfüllt werden.

Zu allererst aber muß die räumliche Erkenntnis den künstlerischen Baugrund legen. Und diese Erkenntnis enthält den Begriff des Raumes, als einer Allheit. Aber wie der Raum überhaupt nur zuvörderst in der Geometrie begründet werden muß, innerhalb der Physik aber als Kraftraum neu ersteht, so haben wir dies auch für die Ästhetik der Baukunst zur Anwendung gebracht. Die Allheit schließt jetzt auch die

reine Bewegung in sich. Die Wechselbeziehung aller Bauglieder auf die Einheit dieser Allheit des Baukörpers ist jetzt als Wechselwirkung der reinen Bewegung, auf der Grundlage der Substanz, der Beharrung und der Ruhe zur Klärung gekommen.

5. Raum und Bewegung.

Beachten wir jetzt auch noch den Zusammenhang von Raum und Bewegung. Unerwähnt möge zuvor noch der etwaige Einwand nicht bleiben, als ob es der Ausführungen über die Bewegung, der Heranziehung der Bewegung überhaupt nicht bedurft hätte, weil sie ja schon für den Ursprung des Bewußtseins und für alle Denkfolgen, wie nicht minder für die Willensimpulse, ins Werk gesetzt sei. Dabei jedoch handelt es sich im Grunde nur um die Zeit, um die Aufreihung der Elemente, nicht aber um ihren Zusammenschluß, der in der Allheit des Raumes erfolgt. Dieser Raum ist aber nur der rein mathematische; zum physikalischen wird er erst durch die Bewegung auf Grund der Beharrung. So treten Raum und Bewegung in Verhältnis zu einander.

Es sei hier an ein Wort von Vischer, das einen grundsätzlichen Irrtum enthält, zur Instruktion erinnert. Er erklärt es als Zweck der Baukunst: „einen anderweitig zu erfüllenden Raum nur zu umschließen". Der Raum wird hier als von vornherein gegeben angenommen; die Baukunst habe ihn „nur zu umschließen". Die Baukunst wäre sonach an der Erzeugung des Raumes gar nicht beteiligt; sie macht nur den Rahmen zum Raume. Was bedeutet aber diese Umschließung, ohne welche der Raum selbst schon vorhanden ist? Gehört sie nicht selbst auch zum Raume, und ist nicht der Raum sonach defekt ohne sie? So wird der Ausfall der Allheit unverkennbar.

Vischer sagt aber auch vom Raume, er sei „ein anderweitig zu erfüllender". Also nur die Plastik und etwa noch die Malerei hätten ihn zu erfüllen; die Baukunst selbst hat bei der Erfüllung des Raumes nicht mitzuwirken. Was bedeutet

aber diese Erfüllung? Kann und darf sie für den Raum nur als eine „anderweitige" gedacht werden? Hat der Raum nicht selbst seine Erfüllung zu vollziehen? Ist der Baukörper etwa leer als Raumbau, wenn er von anderweitiger Erfüllung leer ist? Oder sind etwa die Säulen und alle anderen Bauglieder nur plastische, und nicht vielmehr architektonische Strukturelemente? Und wirkt vermittelst ihrer nicht der Baukörper als eine Erfüllung, als eine erschöpfende Darstellung des Raumgedankens? Auch hier fehlt es an der Einsicht von der erzeugenden Macht der Allheit.

6. Die sittliche Vorbedingung.

Gehen wir nun zur zweiten Vorbedlngung über. Ihre Mitwirkung, ja ihre Vorherrschaft kann hier noch weniger bezweifelt werden als bei der Musik, bei welcher der Einfluß der sittlichen Vorstellungen, wie ihre Rückwirkung auf dieselben, zwar immer erkannt worden ist, die aber doch nicht zu allen Zeiten bei allen Völkern einen herrschenden Einfluß auf den Geist des Zeitalters geübt, die nicht so unverkennbar einer ganzen Kulturperiode ihr Gepräge aufgedrückt hat.

Solche prägnante Kulturbedeutung muß jedoch in anerkannter Bestimmtheit der Baukunst zugesprochen werden. Bei ihr wird der Beweis dieses Satzes sowohl positiv, wie negativ, geführt. Erstlich gibt keine Kunst dem Zeitalter mit so entscheidender Sicherheit den Charakter und die zentrale ästhetische Einheit, wie man dies von der Baukunst allgemein annimmt. Und ferner erweist sich auch negativ ihre bestimmende Kraft, wie wiederum allgemein eingesehen wird, darin: daß einem Zeitalter, dem es an einem ausgeprägten Baustile gebricht, auch in allem Kunstschaffen, in allem Kunsturteil die Einheit fehlt. Dieser große Vorzug der Baukunst kann nicht allein auf den logischen Vorbedingungen von Raum und Bewegung beruhen.

Es führt nun aber nicht zur Klarheit, wenn man nach gewohnter Schablone sich hierfür auf die nationalen Unterschiede in letzter Instanz beruft. Sicherlich sind diese

mitwirkend, aber sie sind nicht ausschlaggebend, sie sind nicht einmal Richtung gebend. Wie könnten sie dies, da doch vielmehr der schaffende Künstler selbst, in seiner originalen Individualität, die Richtung geben muß. Und wenngleich die Individualität des Künstlers durch seine Nationalität bedingt ist, und wenngleich diese nationale Bedingtheit auch in den Stilgemeinschaften der Genies von verschiedener Nationalität ihre Differenz ausprägt, so bildet diese methodische Gemeinschaft der Geister ein schweres Gegengewicht gegen die nationale Differenz.

Es bleibt daher nichts anderes übrig, als daß man in letzter Instanz auf die Zeitalter zurückgreift. Es würde nicht fördern, dagegen einzuwenden: der Geist der Zeiten sei ja doch nur der Herren eigener Geist. Denn die Berufung auf die Herren, als die herrschenden Künstler, ist soeben erledigt. Was bedeuten die Zeiten sonst aber noch? Offenbar werden sie als ein allgemeiner Inbegriff der Geister, als Inbegriff der allseitigen Kultur eines Zeitalters gedacht. Da wir nun aber den theoretischen Inhalt schon festgelegt haben, so bleibt nur der sittliche Inhalt übrig, als ein ebenso bestimmender Inhalt des Zeitgeistes, insofern dieser als letzter Grund des Baucharakters geltend gemacht wird.

Man darf vielleicht ein minderes Moment doch nicht unbeachtet lassen. Erstlich gewahren wir in allen Perioden der Kunstgeschichte, daß Bauwerke umgeformt werden. Nun macht sich zwar bei dieser Umformung die nationale Differenz und nicht minder auch die individuelle unverkennbar. Aber es dürfte doch nicht unbeträchtlich sein, daß sowohl die nationale, wie die individuelle Differenz vor einer solchen Umformung nicht zurückschreckt, sondern das fremde Werk sich anzupassen und einzuverleiben vermag. Schon hieraus läßt sich vielleicht ersehen, daß der allgemeine Geist der Kultur bestimmender sein möchte als der instinktive nationale oder individuelle Charakter. Es verschlägt dagegen nichts, daß man etwa vorhandene Bauwerke nutzen wollte. Hat man doch so viele zerstört, und vom Erdboden vertilgt. Und hat man doch so vielen den eigenen andersartigen Stil aufzudrücken vermocht. Die Umformung ist nicht minder

ein auffälliges Symptom, wie anderseits die Erhaltung und die Anpassung.

Bedeutsam dürfte in dieser Hinsicht auch die an sich so anstößige Tatsache sein, daß innerhalb desselben Volkes, an demselben Werke, in einem kürzern Zeitraum Umgestaltungen vorgenommen werden. Michelangelo setzt an St. Peter den Plan von Bramante fort. Das mag angehen; denn beide sind Geistesverwandte. Nun kommt aber Bernini über dieses Werk. Man mag noch so wenig günstig über ihn denken: wie kann man es dennoch von ihm selbst, oder gar von seiner Zeit verstehen, daß sie an einem solchen Einbruch in den Machtbereich einer nationalen Größe keinen Anstoß nimmt?

Hier erweist sich über alle nationale Differenzen, wie nicht minder über alle nationalen Gemeinschaften, und endlich auch über alle individuellen Differenzen der Geist der allgemeinen Kulturperiode als der letzte entscheidende Bestimmungsgrund, gegen den alle psychologischen Bedenken, wie auch die der künstlerischen Pietät unbefangen zurücktreten.

Was Bramante angefangen hat, kann Michel Angelo fortsetzen, und darf Bernini verändern. Ein Bauwerk ist ebenso wenig das Werk eines Individuums, wie ein Gegenstand der Natur. Auch der Baum, den der Ahne gepflanzt hat, wird vom Enkel umgepflanzt. Und nicht nur dem originalen Individuum gegenüber steht der Gesamtbesitz der Nation, sondern auch über der nationalen Eigenart steht ein gewisser Gemeinbesitz der Menschheit an den Überresten der Baukunst, wenn die Völker, bei denen sie entstanden waren, besiegt und vielleicht vernichtet sind. Wie ihre Natur, ihr Land geblieben ist, so bleiben ihre Bauwerke ein Gemeinbesitz der Völker, ein Zeugnis der kontinuierlichen Menschheit.

7. Die bedingte Art der Originalität der Griechen.

Auch hier, und vielleicht am evidentesten hier, zeigt sich die Eigenart des griechischen Geistes in ihrer

echten Originalität bei voller Einhaltung der allgemein menschlichen entwicklungsgeschichtlichen Abhängigkeit. Wie die Griechen in Ägypten die Mathematik erlernt haben, so waren die Ägypter auch ihre Lehrmeister im Steinbau, nicht aber in der freien Raumgestaltung, in der Erzeugung der Kunstformen. Auf die Griechen hat sich also die Entwicklung von den Ägyptern übertragen. In Ägypten selbst hat keine Entwicklung sich vollzogen in den Jahrtausenden der ägyptischen Baukunst. Die großen, ewig bewunderungswürdigen Werke der ägyptischen Baukunst sind für sie selbst gleichsam zu Mumien geworden. Was von Stein geworden war, ist Stein geblieben. Die Griechen erst haben aus jenem Steinbau den Tempel geschaffen. Aber freilich war nicht nur der Steinbau ihnen von den Ägyptern gegeben, sondern auch die Ebene. Das geometrische Grundgebild wurde den Griechen von den Ägyptern überliefert.

Eine tiefere Abhängigkeit zeigt sich bei den Griechen von dem babylonisch-assyrischen Baugeist. Der ägyptische Bau war ein Felsenbau. An die gigantischen Formen der Natur schmiegte sich hier die Bauphantasie an. Die Baukörper erscheinen sonach als Angliederungen an die Naturformen selbst, in ihrer Art als Bauformen, wie in ihrer Größe. Und die Größe der Pyramiden will offenbar mit der der Felsen und der Berge wetteifern. In Babylonien dagegen kennt man keine Berge. Daher tritt der Turm in die Bauphantasie ein. Und da der babylonisch-assyrische Bau ein Terrassen- und Kanalbau ist, so erfindet er die Stufentürme.

Von besonderer Wichtigkeit aber scheinen die Säulengalerien des Obergeschosses bei den Assyrern zu sein. Diese Säulen haben nicht einen Steinbalkenbau zu tragen, wie bei den Ägyptern, sondern sie sind freie Raumbildungen, Fortbildungen des Terrassenbaus. Von hier aus werden schon Verbindungslinien mit der altgriechischen Kunst bemerkbar. Aber die Eigenart des griechischen Geistes bewährt sich auch

in dieser seiner kleinasiatischen Vorzeit, die erst die letzten Jahrzehnte zur Entdeckung gebracht haben.

8. Die sittlichen Vorbedingungen des reinen Baugefühls.

Wir kommen jetzt auf die genauere Bestimmung der sittlichen Vorbedingungen für das reine Baugefühl. Und wir müssen jetzt wieder auf Ägypten zurückblicken. Die Baukunst war dort am Gräberkultus entstanden. Der Grabtempel ist das älteste Heiligtum; und der Tempel ist an die Pyramide, an den Grabhügel angebaut, ihm vorgebaut. So ist der Seelenkultus das bewegende Prinzip der Baukunst. Der Tempel selbst schließt sich nur an das Wohnhaus des Toten an. Er ist auch nicht in erster Linie das Wohnhaus des Gottes, sondern vielmehr die Opferstätte für den Toten. Aber der Tote hat sein Wohnhaus in der großartigsten Schöpfung der Bauphantasie, welche die Pyramide bildet.

Diesen ägyptischen Pyramiden werden die zyklopischen Befestigungsmauern von Mykene verglichen, und zwar schon von Pausanias. Doch diese Mauern umschließen die Paläste der Herrscher, auf die wir zurückkommen. Aber auch der Gräberbau des Mykenischen Zeitalters hat pyramidale Monumentalität; nur zeigt sich hier schon die griechische Originalität, Die Idee des Grabes nimmt eine andere Raumform an. Nicht das Außenwerk bleibt die Hauptsache, sondern die Gruft selbst wird, als solche, ausgebaut. Der Innenraum des Grabmals wird der Gegenstand des Baukörpers. Und dieser Zweckgedanke erzeugt neue reine Bauformen. So wird das unterirdische Rundgrab zu einem kuppelförmigen. Daher bekommen auch die Gänge, die zu diesem Innenraum hinführen, eine klare Bestimmung.

9. Der Sakral- und der Profanbau.

Ein Umstand unterscheidet die griechische Art von aller außergriechischen. Bei den Orientalen ist der Monumentalbau aus dem Grabbau entstanden. Daher gibt es bei ihnen keinen eigentlichen Unterschied zwischen Sakral- und Profanbau. Das Wohnhaus des Toten, des toten Königs ist der Ursprung des Wohnhauses, ebenso wie des Tempels. Bei den Griechen dagegen scheidet sich schon in der Mykenischen Zeit der Sakralbau vom Profanbau. Daher ist der griechische Tempel ein wahrhaft neues Gebild der griechischen Baukunst. Er ist nicht aus dem Grabhaus entstanden, sondern aus dem Herrenhaus (*μέγαρον*). Das Herrenhaus ist aber hier nicht das Haus des toten Herrschers, sondern das Wohnhaus. Und aus diesem Wohnhause entwickelt sich das Wohnhaus des Gottes. So bleibt der griechische Grundgedanke lebendig „Alles ist göttlich, und menschlich ist Alles". (*Πάντα θεῖα, ἀνθρώπινα πάντα*). Die Homogeneität des Göttlichen und des Menschlichen wird auch hier durchgeführt, und nicht auf Grund der Einheit zwischen der Seele und Gott, sondern schlechthin auf der zwischen der irdischen Natur des Menschen und ihrem Gotte. Von dieser Einheit aus erst kann der Sakral- und der Profanbau zu einer klaren Scheidung kommen.

Und von dieser Scheidung aus gewinnt der griechische Tempel seinen originalen Charakter.

Es kann ja gar nicht bezweifelt werden, daß der Ursprung des Tempels in der Cella liegt, in dem Raume für das Götterbild, das gegen Wetter und Entweihung geschützt werden mußte, so daß ein Zaun oder eine Mauer nötig wurde. So wird das Wohnhaus zum Vorbilde für den Wohnsitz des Götterbildes. Aber dieser Ursprung ist nichts mehr als dies; was jedoch aus ihm hervorgeht, wird erst der eigentliche Inhalt des Raumgefühls, der Raumschöpfung. Die Cellawand ist nur ein Gebrauchsraum; erst was sich an sie angliedert, ist der Inhalt der Raumerzeugung. Der Außenbau wird hier zur Hauptsache, während der

ägyptische Säulenbau mit seinen Hallenhöfen und Säulensälen lediglich Ausweitung des Innenbaus ist. Daher ist der ägyptische Tempel ein Prozessionstempel.

Der Zweck heiligt hier den Bauplan. Und es soll der ästhetische Charakter dieses Bauzwecks keineswegs bestritten werden. Wenn der Pilger durch diese Sphinxalleen schreitet, so wird sein Blick in eine Unermeßlichkeit von Räumen geweitet, obzwar die Gänge immer schmäler, und die Stationen immer dichter werden. Dennoch löst immer nur ein Staunen und Schaudern das andere ab; und da es von einem Raumerlebnis bewirkt wird, so regt sich hier eine ästhetische Kraft, die sich jedoch noch nicht zur Reinheit durchgerungen hat.

Der griechische Tempel dagegen hat sich ganz nach Außen projiziert. Der Bezirk mit dem Götterbildnis ist jetzt weit überflügelt und in Schatten gestellt. Damit erst kommt die ästhetische Reinheit zu ihrer hohen Klarheit und Kraft. Es ist, als ob es sich gar nicht mehr um die Verehrung des Götterbildes bei diesem Bauwerk handelte. Der Drehpunkt und das Ziel ist der Außenbau geworden. Man kann vielleicht sagen, daß hier die Pilger, welche durch die ägyptische Säulenhalle zogen, selber in Säulenreihen verwandelt sind.

Es ist auch nicht mehr das religiöse Gefühl in seiner Gebundenheit, welches diese Säulengänge belebt; sie sind von einem reinen Gefühle, als Erzeugnisse des Baugefühls, erzeugt. Damit sind wir freilich schon an die klassische Zeit herangetreten; aber die Anfänge liegen auch hier schon in den Säulenstellungen der Mykenischen Kunst.

10. Die Säule als Einteilungsprinzip der griechischen Stile.

Es läßt sich von hier aus auch verstehen, daß die Säule zum Einteilungsprinzip der griechischen Baustile werden konnte. Eigentlich ist sie ja nur die Stütze. Als solche ist sie schon bei den Ägyptern ein grundlegender Maßstab, der jedoch dort noch plastisch und malerisch ausgestaltet, und daher getrübt wird.

Bei den Griechen erst wird die Säule das Formprinzip der reinen Raumgestaltung. Ihr Gebrauchszweck, als Stütze, tritt zurück gegen die selbständige Lebensform, die sie für die gesamte Raumschöpfung gewinnt. Sie wird das eigentliche Lebewesen des Raumes. Ihr gegenüber bedarf es weder eines Grabes, noch eines Götterbilds; sie ist ewiges Leben und göttlich-menschliche Lebendigkeit. Ihre Gliederung stellt eine zweite Natur dar.

Diese wahrhaft organische Bedeutung der Säule ergibt sich sowohl aus ihren einzelnen Bestandteilen, wie aus ihren Zusammenhängen. In letzterer Hinsicht hat Riegl die Säulenportiken als die ersten Anerkennungen der Tiefe, des Schattens und des Raumes an den Dingen bezeichnet. Und in ersterer Hinsicht denken wir sogleich an das bestimmende Stilmoment des Kapitäls, in dem das architektonische Problem des Ausgleichs zwischen Last und Stütze zum Austrag kommt. Durch diesen Ausgleich ist vorzugsweise das reine Raumgefühl bedingt. Wie der Raum reine Erzeugung sein und bleiben muß, so darf auch die Last nicht ein absolutes statisches Motiv bleiben, sondern sie muß in dynamische Bewegung aufgelöst werden. Dies würde aber nicht hinreichend erfolgen, wenn die Säule lediglich als Stütze wirken müßte, die selbst nur eine Fortsetzung des Druckes darstellen würde.

Das Kapitäl dagegen kommt der Last entgegen, und nimmt sie auf, anstatt daß die Säule an sich den Druck nur in sich aufzunehmen hätte, ohne dieser Aufnahme entgegenzukommen. Das Kapitäl bringt das dynamische Moment der Bewegung, die Grundbedingung der Lebendigkeit, in die Säule hinein. So läßt sich die Entwicklung des Kapitäls aus dem Mykenischen Wulste in den Echinus der dorischen Säule verstehen, der immer mehr zu einer elastischen Kurve wird.

Die Kannelierung der Säule macht die Analogie mit den Sehnen und mit der Elastizität des Wuchses unverkennbar. Und daß diese Analogie nicht willkürliche Symbolik ist, zeigt sich ja zwingend wiederum am Kapitäl. Semper sagt: Wie das Pflanzenornament die Struktur zu

einem Organismus umschafft, so geht das Leben im dorischen Stil unmittelbar aus dem Unterbau in den Schaft hinüber. Erst der ionische Stil legt die Basis dem Schafte unter. Ursprünglich aber wächst die Säule aus dem Steinbau, wie aus einem Mutterboden, hervor. Und endlich wird das Leben vom Kapitäl auf den Architrav, auf die Decke, das Dach und den Giebel hinübergepflanzt. Und die Belebung des Gebälkes in den Triglyphen und Metopen bringt die Grenzen der Architektur in die Gefahr, in die Plastik überzufließen. Das Kapitäl aber löst sich im ionischen, und mehr noch im korinthischen Stil immer deutlicher von dem Scheine ab, als ob es, und mit ihm die Säule nur als eine Stütze zu dienen hätte. Der organische Wuchs wird ungezwungen und unbefangen zur Anschauung gebracht. Im ionischen Kapitäl erscheint doch immer noch die mathematische Volute als Leitmotiv; im korinthischen dagegen wird das Pflanzenornament in ganz freier Phantasie entwickelt.

11. Allheit als Begrenzung.

Wie steht es nun um die Allheit des Raumes in diesem hellenischen Tempel? Wer den Poseidontempel zu Pästum erblickt und durchschritten hat, der kann an dieser Allheit nicht zweifeln. Die Zwischenräume der Säulen, die den Blick auf das Meer erschließen, machen den unendlichen Raum zur Begrenzung dieses Tempelbaus. Wenn das Dach auch nur eine Öffnung hätte, so wäre der Zusammenhang dieses Raumkörpers mit dem unendlichen Raume dennoch zur Klarheit gebracht. Das Dach ist ursprünglich aus Holz, oder, wie beim Areopag, aus Lehm; so lose soll der Unterschied vom Himmelsgewölbe angedeutet werden. Und wie der Giebel das Bild des Adlers trägt, so soll er dem freien Fluge dieses aufstrebenden Säulenbaus als sinnbildliches Vorzeichen dienen.

In der Öffnung nach oben bewährt sich uns der Raum als Allheit. Solche Öffnung ist keineswegs nur ein negatives Moment, wofür sie Riegl hält, der daher „Raumscheu“

für das Altertum annimmt. Und Schmarsow widerlegt diesen Irrtum nicht vollständig. Dieses Vorurteil wird durch die Allheit allein zerstört. Die endliche Geschlossenheit kann den Raum nicht schaffen, noch ausmachen; vielmehr wird dazu der Zusammenhang des geschlossenen mit dem freien Raume gefordert. Über die Schranken der Wände und des Daches hinaus muß die Begrenzung, in der Allheit die Einheit gesucht werden.

Dieses Prinzip bringt auch der Langbau des Tempels zur Wirkung. In ihm geht der Raum auf die Bewegung zurück. Der Tempel soll durchschritten werden. Es genügt nicht, daß der Blick auf die Cella mit dem Götterbilde hingelenkt wird; darüber hinaus soll der Blick geführt werden. Aber nicht diese Richtung allein soll das Raumgefühl erfüllen; auch nach oben soll der Blick gehen. So vereinigen sich diese beiden Momente, das Umkreisen der Cella und die Vertikalachse, zur Schaffung des Rundtempels, den die hellenistische Zeit geschaffen hat. Aber auch der Rundtempel ist nicht etwa ein abgeschlossener Raum, sondern die Allheit wahrt ihn vor der endlichen Geschlossenheit. Die Kreislinie ist ja das Urbild der Unendlichkeit. Und die Volute des ionischen Kapitäls möchte auch ein Vorzeichen dieser Allheit sein.

12. Die Baukunst der Römer.

Auf den Zentralbau haben wir zurückzukommen; vorerst führt uns der Weg zu den Römern. Wenn der Fortschritt der römischen Baukunst gegenüber der griechischen darin angenommen wird, daß sie große Raumkompositionen vorgenommen haben, wie man sie etwa in der Villa des Hadrian zu bewundern hat, so muß für diese Erweiterung des reinen Raumgefühls eine methodische Vorbedingung gefordert werden. Diese tritt jedem Romfahrer vor Augen, bevor er das Weichbild der ewigen Stadt erreicht: in dem Rundbogenbau, den die endlosen Aquädukte darstellen. Der Säulenbau, der Architravbau wurde abgelöst vom Rundbogenbau. Mit dem Bogen

tritt, als neues Element der Bewegung, ein neues Formprinzip ein.

Das Prinzip, das wir schon in der *Säule*, neben ihrer Bedeutung als Stütze und als Ausgleich des Konflikts mit der Last, zugleich in ihrer *Lebendigkeit* als latentes Prinzip erkannten, in ihrer Fähigkeit, der Last und ihrer Aufnahme wie spontan entgegenzukommen, dieses latente Prinzip kommt im *Bogen* zur Durchführung. Der Bogen bemächtigt sich der Säule, indem er die *Säulenarkaden* bildet. Und die Macht dieses neuen Elementes erscheint um so größer, als der Bogen zu einem dienenden, vermittelnden Motiv zurücktritt gegen die mächtigen *Pfeiler*, und gleichsam nur Raumerzeugung in seiner *Öffnung* bewirken will.

Auf dieser Verbindung konstruktiver Motive beruht der Zauber des *Kolosseums*. Schon im Ausgange der Republik wurden *Pfeilerarkaden* in Verbindung mit *Halbsäulen* vorherschendes Baumotiv. Die Bogenfassade, die *Auflösung des Mauerwerks in Arkaden* ist in griechischen Bauwerken noch nicht nachgewiesen.

Die architektonische Fruchtbarkeit des Bogenstils beschränkt sich jedoch nicht auf diese Auflösung der Mauer; sie enthält das wichtige Prinzip des *Gewölbebaus*. Um diese Allheit des Raumes in der Raumbegrenzung zu erzeugen, genügt der Durchbruch des Mauerwerks der Wand nicht; dafür hatten besser schon die Intervalle in der Säulenstellung gewirkt. Es genügte hierfür aber auch nicht die *Flachdecke* oder das *geschrägte* Dach, mit der Öffnung nach dem freien Himmel; es dürfte die größte Leistung der Baukunst sein, welche den Gewölbebau in seiner Geschichte darstellt. Man darf vielleicht sagen, daß von der Römerzeit an bis zum Ausgange der *Gotik* der Gewölbebau das *Entwickelungsprinzip der modernen Baukunst* in sich enthalte. Und wir dürfen in diesem Momente eine Bestätigung des uns hier leitenden Gedankens erkennen, daß die Erzeugung der Allheit des Raumes, und zwar in der Raumbegrenzung, dasjenige Prinzip der Baukunst ist, von

dem die Höhepunkte ihrer geschichtlichen Entwicklung abhängen. Das Pantheon bildet diesen Höhepunkt, und zugleich diesen Ausgangspunkt einer geschichtlichen Fortentwicklung.

Der Rundtempel ist das übliche Schema für die Tempel der Vesta, mithin für die Einschließung der Feuerstätte, des heimischen Herdes. An diese Urzeit der menschlichen Kultur gemahnen uns die Rundtempel am Tiber und bei Tivoli. Seit Trajan kamen nun der Gewölbebau, und mit ihm der Backsteinbau als neue Kräfte der römischen Baukunst auf.

Es ist interessant, daß gewölbte Innenräume zuerst in den Badeanlagen entstanden sind, welche die Römer vom Orient übernommen hatten. Rücksichten der Hygiene, sicherlich durch religiöse Vorschriften hervorgerufen, haben sonach zu dieser Erweiterung des Raumgefühls geführt. Von den Thermen ist seit den Flaviern die Gewölbeanlage auf die monumentale Kunst übertragen worden.

13. Die christliche Basilika.

Das Tonnengewölbe hat sich zum Kreuzgewölbe entwickelt, und ebenso hat die Rundform zur Kuppelwölbung geführt. So ist Rom auch in der Baukunst das Mutterland des christlichen Mittelalters geworden. Und auch die Glasmosaiken sind schon in den Caracalla-Thermen vorhanden. Die Glasfabrikation war schon zu Ciceros Zeit in Rom eingeführt. Dehio führt den Gedanken durch, daß die christliche Kirche kein einziges neues Baumotiv hervorgebracht, sondern unter den vorhandenen nur ausgewählt habe.

Ist dies richtig, so wird dadurch jedoch die Originalität der christlichen Baukunst ebensowenig beeinträchtigt, als die der griechischen Kunst durch ihren Zusammenhang mit den orientalischen Vorbildern. Während aber in Rom eine reinliche Scheidung der sakralen und der profanen Bauaufgaben

die große Macht der römischen Kompositionsformen gefördert hat, geht der christliche Bau wieder auf die Einheitlichkeit des griechischen Sakralbaues zurück. Daher bildet es keinen Widerspruch, sondern ist vielmehr eine Bestätigung, daß die altchristliche Basilika dem antiken Wohnhause entstammt und dem Profanbau der Markthalle.

Die Basilika ist ein Langbau, eine Königshalle, der ebenso, wie der Markthalle, das Richtertribunal angehängt ist. Beide Hallenräume haben einen Vorhof, der neben seinem Gebrauchszwecke die Verlängerung der Richtungsachse zu bedeuten hat. Die Longitudinalrichtung war ja schon für den griechischen Tempel das Entscheidende. Und diese Längenrichtung kommt ebenso, wie in der Markthalle, zu einer Begrenzung in einer Rundform, in dem Halbrund der Apsis. Sie hat freilich auch zunächst einen Gebrauchszweck. Wie in der Tribuna der Markthalle der Prätor thront, oder in der Cella das Standbild des Gottes steht, so hier das des Apostels, später des Bischofs. Konstantin stellt den Christus Imperator in einen Zentralbau über seinem Grabe zu Jerusalem.

Diese Begrenzung des Langbaues durch die Apsis hat nun aber auch zu der neuen Bauform des Zentralbaus geführt. Auch dieser Weg ist charakteristisch für den Raum, als den Erzeugungsinhalt der Baukunst. Dieser Weg von der Basilika zum Zentralbau des Baptisteriums, wird durch einen Bautypus vermittelt, dem der Name des Martyrions beigelegt wird. Es ist ein Märtyrergrab, und so hat sich das Grabmal hier wiederum als eine wichtige Entwicklungsform erwiesen. Es ist noch nicht ein Zentralbau, aber es führt auf ihn hin; es ist die Urform desselben, die ihre Vollendung in der Hagia Sophia erlangt.

Das Martyrion führt zum Baptisterium. An die Stelle des Idols tritt nun der Täufling. Die Taufe bildet das Motiv der neuen Baugesinnung. Die zweite Art der Vorbedingung verbindet sich mit der ersten; und es

wird keine Differenz dieser beiden Bedingungen empfunden; es bleibt durchaus ungeschieden, daß die theoretische Vorbedingung für den Rundbau in der Apsis der Markthalle mit einem andern Inhalt der zweiten Vorbedingung eine Verbindung eingegangen war. An solchem Bedenken nimmt die christliche Ursprünglichkeit und Naivität keinen Anstoß. Das Raumgefühl sucht unbefangen auf dem Wege der eigenen Raumbildung seine Reinheit zu erzeugen. Daher führt der Rundbau wieder zu dem Kuppelgewölbe über der zylindrischen Raumform. Und von hier aus eröffnet sich wieder ein neuer Weg rückwärts zur Basilika, welche ja schon in der Römerzeit den Gewölbbau hervorgerufen hatte.

Auch die Gliederung des Schiffs war schon in der alten Basilika vorgesehen. Da die Bewegung auf den Tiefenraum hinzielte und auf die Apsis, so entstand in dieser Blicklinie das Hauptschiff, welches dadurch, daß es von Säulenreihen gleichsam begleitet wurde, welche die Durchschreitung begleiten, zu einem Mittelschiff wurde. Denn links und rechts gingen die Prozessionen der Männer und der Frauen diese Säulenreihen entlang. So entstanden zunächst drei Schiffe. Später aber wurde die Spende des Abendmahls wegen der großen Anzahl der Empfänger in die Seitenschiffe verlegt, und so entstanden fünf Schiffe.

Nicht allein die Längsrichtung nach der Tiefe sollte den Blick behesrrchen; auch nach der Höhe sollte er gerichtet werden. So ruft der Raum das Licht von oben, vom Himmel herab. Aber der Brennpunkt ist nicht mehr die Sonne, sondern das Baptisterium hat ihn schon verändert. Und so legt ihn die Basilika in den Tisch, von dem aus das Abendmahl gespendet wird, auf dem die Theophanie die neue Sonne wird. Nur die Kuppel erinnert noch an den Himmelsraum; aber ihre Richtung geht nicht sowohl nach oben als nach unten gegen den Altar. Und die Lichtstrahlen müssen daher von ihm aus zentriert werden; er ist die eigentliche Lichtquelle. So tritt eine neue Richtung für die Lichtöffnung ein.

14. Der romanische Stil.

Der *romanische Stil* beginnt mit *Karl dem Großen*. In *Deutschland* ist für ihn vorab die *Krypta* charakteristisch, und da diese unterhalb des Alters angelegt wird, so wird durch die Krypta der *Altar als Brennpunkt* fixiert. Und von diesem Zentrum aus wird wiederum die *Vertikalachse* bestärkt; der Blick nach der Höhe gerichtet. Daher wird die Zahl der *Fenster* verringert, aber die Fenster werden *höher* geführt, und es bleibt ein freierer Spielraum für den *Querschnitt*.

In *Italien* gilt der *Pfeiler* als ein Zeichen von Rohheit; nur die *Säule* erscheint dort würdig. Auch die *altchristliche Basilika* bevorzugt die Säule und ihre Verbindung mit dem Bogen vor dem Pfeiler. Gegenüber dem *römischen Tonnengewölbe* und dem *byzantinischen Kuppelgewölbe* führt nun die Vorherrschaft der Basilika zur Vorherrschaft des *Kreuzgewölbes*, besonders seit der Zeit der Machtfülle der Kirche vor den *Kreuzzügen*. Von dieser Zeit geht die *Umbildung des Stils*.

Der romanische Stil charakterisiert sich vielleicht mehr noch, als durch seine ästhetischen Inponderabilien, durch seine *Verbindung von Schönheit und Dauerhaftigkeit*. Und daraus wieder erklärt sich der andere hervorstechende Charakterzug: *das Gleichgewicht des Innern und des Außenbaues*. Der Baugedanke identifiziert sich dadurch klar und sicher mit dem Raumgefühl. *Der Außenbau hat als Begrenzung des Innenbaus zu erscheinen.*

Auch der *Turmbau* fügt sich dieser Bedeutsamkeit ein. Wie er in *Babylonien* erfunden ist, so wird er überall im Orient gepflegt, im *Islam* und auch bei den *Buddhisten*. Hier aber wirkt er als ein Moment der Symmetrie: er vollzieht das *Höherstreben* gegenüber dem Querschiff; und er vereinigt in sich die Kuppel mit dem Körper der Basilika.

Noch ein Moment im Innern wird von historischer Bedeutung, nämlich die Vierung, welche die romanische Basilika, als Mittelraum zwischen dem Chor und der Gemeinde, herstellt. Auch ein kirchengeschichtliches Moment hat dabei mitgewirkt: der Klerus ist erstlich zahlreicher geworden; und ferner erscheint die Absperrung der Laien von ihm nunmehr geboten. Die Templer sind Anhänger des Zentralbaus. Die Zisterzienser enthalten bereits Ansätze zur Gotik.

15. Der gotische Stil.

Die ästhetische Würdigung des gotischen Stils ist bekanntlich eine Streitfrage der aktuellen Politik. Schon damit ist es bloßgestellt, daß es sich bei seinem Verständnis und seiner Beurteilung nicht allein um die theoretische Vorbedingung, sondern vielleicht vorwiegend um die ethische dreht, sofern sie in der religiösen enthalten ist. Ob der Spitzbogen besser gefällt als der Rundbogen, darüber entscheidet nicht allein das Raumgefühl, sondern vielmehr vorzugsweise die Vorliebe für die Methode der Verhimmelung, welche in der Gotik ebenso imposant, wie pedantisch, nämlich in peinlicher Zudringlichkeit angestrebt wird. Da jedoch diese Latenz so offenliegt, so kann man die Bedeutung des technischen Moments um so unbefangener erlernen, zumal Semper auch von seiner moralischen Abneigung dagegen kein Hehl macht.

Eine größere Schwierigkeit könnte in der nationalen Differenziertheit der Gotik liegen. Die Baustile der ganzen Vorgeschichte sind allesamt nationale; und wo ein Stil von einer andern Nation übernommen wird, da wird er auch national angepaßt und variiert. Beim gotischen Stil ist es schon ein bedenkliches Zeichen, daß sein eigentlicher historischer Ursprung kontrovers werden konnte. Man weiß jetzt, daß die deutschen Parteien, welche Deutschland, seine Kultur und seine Politik auf das Mittelalter zentrieren wollen, bei dieser Frage gescheitert sind: der gotische

Stil ist ein Ruhmestitel des französischen Geistes.

Und noch niemals hat eine Nachahmung, und wenn sie zu einer großen Selbständigkeit es emporgebracht hätte, ihr Original übertroffen. Wer einen Blick auf die französische Frühgotik getan hat, dem wird die Differenz in aller Schärfe fühlbar zwischen ihr und der deutschen Nachbildung. Angesichts solcher Differenz aber erhebt sich der Konflikt der sittlichen Vorbedingung mit der theoretischen von einer neuen Seite, nämlich nicht mehr allein von der religiösen, sondern zugleich auch von der nationalen.

Nur der Raum ist der Gegenstand und das Ziel der baukünstlerischen Erzeugung; alle Momente, welche, wie mächtig und prächtig immer am Bauwerk in die Erscheinung treten, sind günstigstenfalls nur Mittel und Hebel dieses einen Zieles, welches der Raum bildet. Die Mittel können aber auch zweideutig sein, nämlich einerseits förderlich und unentbehrlich, anderseits aber auch verhängnisvoll, insofern sie die Einheitlichkeit des Raumcharakters, als eines architektonischen, gefährden, und die Kollision mit der Plastik, oder gar der Malerei unvermeidlich machen. Das Urteil über den gotischen Stil hängt für die Ästhetik, welche die Reinheit des Gefühls, und daher die Selbständigkeit einer jeden Kunstart zu vertreten hat, methodisch von dieser Frage ab.

16. Raum und Licht.

Das Vorurteil, daß der unendliche Raum eine gegebene Wirklichkeit sei, und nicht erst der Erzeugung durch das reine Denken der Allheit bedürfe, hat seinen letzten Grund in dem Zusammenhange zwischen Raum und Licht.

Das Licht wird, wie in dem Schöpfungsberichte, als eine Realität des Universums gedacht. Es wird nicht bedacht, daß es vielmehr selbst auch, weil eine Energieform der Bewegung, ein Erzeugnis des reinen Denkens sein muß, und daher ebenso, wie der Raum, auf die Grundform

der Beharrlichkeit bezogen ist. Der Raum aber bildet auch dafür die Voraussetzung. Mithin kann das Licht als Energieform der Substanz nicht in das Gerüst der Allheit eingreifen wollen; denn dieses Gerüst ist ein Grundgerüst, das die Bewegung selbst nur dadurch auflösen kann, sofern sie dem aufgelösten Raumschema das der beharrlichen Substanz zu unterbreiten vermag. Es soll durch diese Erwägungen hier nur darauf hingewiesen werden, daß kein Kompetenzkonflikt zwischen Licht und Raum entstehen darf. Freilich ist der reine Raum ein unendliches Licht; aber er ist selbst eine Lichtquelle; nicht ist das Licht seine Quelle. Um es paradox auszudrücken: auch in der Finsternis würde das reine Denken die Allheit des Raumes erzeugen können.

Die ägyptischen Gräberbauten und die mystischen Tempelgänge bestätigen ja diese Paradoxie. Da waltet tiefes Dunkel, und dennoch eine Allmacht der Allheit des Raumes. Indessen haben wir vom griechischen Tempel ab verfolgen können, wie der Raum das Sonnenlicht als seine Begrenzung heranzieht. Es ist nicht nur die freie Luft, welche durch die Zwischenräume der Säulenreihen oder durch die Öffnung des Daches hereintreten soll, sondern der Lichtstrom soll sich hinein ergießen. Diese Fühlung mit dem Lichte erhält sich ebenso im Zentralbau, wie in der Basilika. Wie dort die Kuppel das Liehtsymbol ist, so hier der offene, oder flach gedeckte Dachstuhl.

Aber wir haben es öfter schon beachtet, daß hier der Altar eine neue Sonne geworden ist, an dem das Mysterium des Abendmahls vollführt wird. Eine mystische Gegenkraft gegen das Tageslicht wird hier lebendig und wirksam. Und das natürliche Licht muß der neuen Lichtkraft unterworfen werden. Das ganze bunte Spiel des Tageslichtes und des Schattenspiels muß auf die mystische Zentralsonne eingestellt werden. Das Licht darf nicht ausgelöscht werden, wie in den ägyptischen Wandelgängen; aber es muß abgedämpft werden. Es darf nicht den Schein behaupten, als wäre es eine freie Macht und ein Triumphzeuge der göttlichen Schöpfung; sondern es muß

gemindert, geschwächt, in seinem freien Laufe abgelenkt und nach Gebrauchszwecken abgerichtet werden. Denn es ist nicht in seiner Natürlichkeit das Wesen der Natur; das Dunkel ist nicht nur seine abstrakte Negation.

So ist schon in der Basilika eine Vereinbarung mit den Potenzen des Lichtes angestrebt worden. Der Lichtgaden in der Obermauer verschmilzt mit dem geistigen Zentrum für die Höhenrichtung des Blicks. Und dieser Lichtgaden geht wiederum in die Decke und die Wölbung über. Auch bei den Arkadenreihen bilden sich Verbindungen mit den Fensterreihen. Und das Institut der Fenster, welches die römische Baukunst eingeführt hatte, tritt nunmehr in das ganze weite Problem der Dekoration der Obermauer ein.

Das ästhetische Problem, welches der gotische Baustil aufstellt, dürfte in dem Verhältnis zwischen Raum und Licht seinen letzten Grund haben. Alle anderen baulichen Eigentümlichkeiten gehen vielleicht aus diesem Grundverhältnis, welches den gedanklichen Ursprung bildet, als Mittel zum Zwecke hervor.

Dehio hat es ausgesprochen, daß die Lichtführung in der Gotik die geometrische Form in eine malerische verwandelt. Damit ist zugleich aber über die Reinheit dieses Baustils das Urteil gefällt, insofern diese durch die Selbständigkeit der Kunstarten bedingt und bezeugt wird. Man könnte nun meinen, daß die Gotik diese Lichtführung zur Verhüllung des Raumes in ein mystisches Halbdunkel benutzt habe. Indessen war der allgemeine Geist im 12. Jahrhundert heiter und frei, während er im 10. und 11. Jahrhundert ernst bis zum Düstern gewesen war. Der heilige Bernhard eifert gegen die nutzlose Höhe der Bethäuser mit ihren die Andacht störenden Malereien, die ihm „Gebräuche der alten Juden zu sein scheinen". Der gotische Stil konnte erst nach dem Mönchstil in Frankreich aufkommen; und seine Mächtigkeit und Schönheit verdankt er dem Aufblühen der Städte, sowohl in seiner Entstehung, wie in seiner Ausbreitung.

Wenn nun aber selbst die ideale Gotik der nordfranzösischen Kathedralen nicht in erster und entscheidender Linie vom Raume, sondern von der Lichtführung geleitet wurde, wodurch die bauliche Reinheit beeinträchtigt werden mußte, so erweist dieser Lichtfaktor den zweideutigen Charakter dieser kirchlichen Baugesinnung. Eine Mischung von Weltlichkeit und Lebenslust mit überirdischem Streben, mit der Illusion einer zulänglichen Kraft zur Auflösung aller sinnlichen Massen, diese Verbindung widerstrebender Motive, welche daher eine glänzende, gewaltige, aber auch prunkende Unwahrhaftigkeit verrät, ist der geschichtliche Charakter des Mittelalters, welches in diesem Stile seinen Höhepunkt und seinen Untergang verzeichnet.

Die Wand mußte durchbrochen werden. Umschließung sollte sie bleiben. Der gotische Stil hat eine grandiose Primitivität bei aller seiner gewaltigen Virtuosität. Semper hat gelehrt, daß die Wand dem Gewande entspricht, wie der Überwurf dem Hemd, wie die Linie und der Punkt dem Plattstich und Kreuzstich. Die Baukunst geht aus der Textrin hervor, welche ihrerseits wieder mit Plastik und Malerei sich verbindet. Daher wurden die struktiven Elemente der Textrin allgemeine Typen der Kunst: die Ränder, die Kanten, die Nähte, die Verbrämungen, die Knöpfe, die Kanten, die Bänder, die Schleifen und die Überhänge. Das vegetabilische und animalische Zopfgeflecht wurde Kapitäl, Schnörkel und Arabeske. So könnte man die gotische Auflösung der Wandfläche als einen solchen primitiven Rückgang in die ursprüngliche Bedeutung der Wand, als Umschließung, ansehen.

Jedoch hatte sich in der Urzeit der Kunst das Raumproblem noch nicht zu seiner Eigenart entwickelt. Die Umschließung war noch nicht Begrenzung. Wenn daher die Gotik, aus welchen anderen mitwirkenden Ursachen immer, zur Auflösung der Wandfläche schritt, ohne etwa die freie Luft und das reine Licht der Antike zwischen die Pfeiler

hindurch einströmen zu lassen, so mußte sie Fenster an Stelle der Wand einsetzen, zumal die Lichtgaden der Obermauer durch andere Mittel des neuen Bauzwecks ersetzt werden mußten. Und so tritt in der Glasmalerei der Fenster die gotische Baukunst in konstruktive Abhängigkeit von der Malerei. Und diese Abhängigkeit ist eine tiefere Beeinträchtigung der baulichen Reinheit, als welche in der Verbindung mit der Plastik immerhin auch nicht verkannt werden darf.

Die Wand wird auch noch einer andern Aufgabe entledigt: sie bleibt nicht Trägerin des Gebälkes. Und so tritt diejenige Verbindung in Kraft, welche vornehmlich die Gotik kennzeichnet: die Verbindung von Spitzbogen, Rippengewölbe und Strebesystem, bei welchem die Gewölbedecke nur auf Pfeilern ruht, und die Außenwände am Tragen und Stützen nicht mehr beteiligt scheinen.

Zunächst prägt sich hier die Steigerung der Höhenproportionen aus: die wagerechten Glieder treten zurück gegen die senkrechten. So wird der Spitzbogen aus dem Rundbogen eingezogen, eine Verengung und Verdoppelung desselben. Das wichtigste Moment jedoch bilden die Strebebogen, welche die Pfeiler, mithin die Wand, mit der Gewölbedecke verbinden.

Man tadelt es, daß diese Strebebogen nicht eigentlich dem Innern angehören, und daß sie daher einen Widerspruch, nicht einen Kontrast, zwischen dem Innern und dem Außenbau, mithin in der Struktur bloßstellen. Indessen hat hier eben das Grundproblem der Baukunst über alle Umgehungen hindurch obgesiegt. Die Allheit des Raumes mußte in diesen titanischen Begrenzungen zur Darstellung gebracht werden. Die Gotik würde nicht die Erhabenheit haben, die alle Abneigung ihr nicht bestreiten kann, wenn sie nicht das Urproblem der Baukunst, die Allheit des Raumes, sich zur durchgreifenden Aufgabe gemacht hätte. Wir wissen aber, daß Allheit und Begrenzung keineswegs Gegensätze sind, daß in der Begrenzung vielmehr die Allheit sich vollziehen muß. Die Begrenzung ist nicht Verschränkung. Die Be-

grenzung ist unendlich, nicht minder als die Allheit. Und diese unendliche Begrenzung offenbart der gotische Strebebogen. Er vorzugsweise ist daher das Charakteristikum der Gotik; nicht der Spitzbogen, Der Strebebogen erst erzeugt das Rippensystem des Gewölbbaues. So ist es die Allheit der Begrenzung, welche den Raum der Gotik zur Erzeugung bringt.

Und aus dieser Grundidee heraus sind die nationalen Differenzen dieses Stils zu ergründen. Dehio unterscheidet die Übersichtlichkeit des Raumganzen in der italienischen Gotik von der Unbestimmtheit in der nordischen; und er weist auf die Assoziation von Bewegungsvorstellungen hin, welche hier zu bemerken seien. Schon Burckhardt hatte den Rhythmus der Bewegung in der Gotik unterschieden von dem Rhythmus der Massen in der Renaissance. Aber diese Association der Bewegungsvorstellungen spricht wiederum für die Mitwirkung des Lichtfaktors und für sein Übergewicht über den reinen Raumfaktor.

Auch andere Momente bestätigen das Vorherrschen der Bewegung vor der Raumeinheit. Vor allem erklärt sich so das Fehlen des Zentralbaus im gotischen Stil, und ferner die Überzahl der fünf Schiffe über die drei Schiffe. Die reine Einheit der Allheit des Raumes gilt nicht als der Hauptzweck und Gegenstand der Bauschöpfung; wenn nur die Association der Bewegungsvorstellungen in verschwenderischer Mannigfaltigkeit angeregt werden kann; wenn nur der Blick von dem einen Pfeilerbau noch tiefer zu einem andern hinüber huschen kann. Nicht die Einheit in der Allheit des Raumes ist das Ziel der Raumerzeugung, sondern die Mannigfaltigkeit der Bewegungen.

17. Die Renaissance.

Wenn wir jetzt zur Renaissance übergehen, so erheben sich vielerlei Schwierigkeiten, bei deren Über-

windung uns nur der einschränkende Gesichtspunkt helfen kann, von dem aus wir, als das Problem der Baukunst, die Allheit, die Allheitsbegrenzung des Raumes allein anerkennen. Die Renaissance ist bei aller ihrer Originalität polemisch, mithin nicht naiv, wie die früheren Bauperioden dies immerhin waren, in der Aufnahme, wie in der Umbildung des Überkommenen. Aber die Renaissance ist daher um so weniger Nachahmung der Antike, sondern Berufung auf sie im Kampfe gegen alle Kultur des Mittelalters. Denn was die Antike sei, das wird von der Renaissance nicht traditionell angenommen, sondern diese Bedeutung soll erst entdeckt werden; und es besteht keineswegs Übereinstimmung darüber. Sind doch auch philosophisch die Meinungen darüber geteilt, ob Platon allein, oder nur in Verbindung mit Aristoteles, den Geist der Antike vertritt.

In der Kunst besteht nun seit Winckelmann die allgemeine Ansicht, daß die Ruhe und Beharrung des Seins der Grundcharakter der Antike sei. Der blaue Himmel Griechenlands ist zwar als eine Illusion aufgegeben, aber die Ausschließung des Charakteristischen ist in der Ansicht Winckelmanns noch immer nicht, als eine Einseitigkeit, zu einer eingeschränkten Geltung gekommen. Denn freilich bleibt dem Grundgedanken eine normative Richtigkeit; nur muß er nicht eingeschränkt, sondern auch erweitert werden. Ruhe ist physikalisch nicht ein Gegensatz zur Bewegung, und ebensowenig ist dies das Sein, welches vielmehr ebenso sehr das Sein der Bewegung ist, wie die Bewegung die Bewegung des Seins. Von der theoretischen Vorbedingung aus kann vielleicht gerade durch die Allheit des Raumes eine strengere Bestimmung der klassischen Antike gewonnen werden.

Auch der Idealbegriff des Schönen in seinen beiden Momenten wird ja von dieser Streitfrage getroffen. Ist die klassische Antike etwa nur naiv? Semper hat gegen dieses Vorurteil schon nachdrückliche Fragen erhoben, indem er die feierlichsten Schöpfungen der Antike als große Maskenscherze bezeichnete.

Selbst bei Phidias wittert er Maskenlust; was war ihm Hekuba? Also erkennt er schon den Humor in der Antike. Er ist notwendig in ihr enthalten, denn er ist ein Moment des Schönen.

Und das Erhabene wäre nicht ein durchgreifendes Moment der Antike? Diese Konsequenz müßte jedoch unvermeidlich werden, wenn die Antike nur das Sein, und nicht die Bewegung darstellen wollte. Das Erhabene ist an die Bewegung gebunden. Die Kunsterzeugung kennt kein starres Sein, das der Erzeugung widerspricht. Das Erhabene ist daher immer als ein Moment des Geistes erkannt worden; der Geist erst trage es in die Natur hinein. Daher haben wir das Moment des Erhabenen in die theoretische Vorbedingung verlegt, nicht in die moralische. Die theoretische Vorbedingung der klassischen Kunst würde mithin verkürzt, wenn das Erhabene nicht in ihr einheitliches Problem einbezogen würde.

Die Schwierigkeit in der ästhetischen Bestimmung der Renaissance steigert sich nun aber von dem Problem des Erhabenen aus dahin, daß sie zur Grenzbestimmung des Barock wird. „Renaissance und Barock" hat Wölfflin sein grundlegendes Buch benannt. Beide werden also zusammengenommen, und doch sollen sie unterschieden werden. Und gerade dieses Buch will die scharfe Scheidung zur Bestimmtheit bringen. Aber der Zusammenhang schon macht die Scheidung verdächtig. Wenn immerhin der Barock durch Unterscheidung von der Renaissance bestimmbar werden mag, so würde die große Frage doch noch bleiben: wird etwa die Renaissance nur dadurch klar und bestimmt, daß sie vom Barock unterschieden wird? Und wenn dahingegen die Renaissance auf eigenkräftigen Momenten beruht, so braucht vielleicht auch der Barock nicht nur eine Dekadenz der Renaissance zu sein?

Damit aber würde nach zwei Seiten bessere Aufklärung gewonnen. Erstlich für die Renaissance, die nicht mehr verantwortlich gemacht zu werden brauchte für die Entartung, der sie verfiele. Müßte eine solche Verantwortlichkeit wirklich zugegeben werden, so wäre aber damit der Grund des Verfalls

in die positiven Merkmale der Renaissance aufzunehmen, und dies wäre ein innerer Widerspruch. Dann aber auch für den Barock, der bei aller Abwürdigung und Ablehnung dennoch immer wieder Achtung und Anerkennung erzwingt. Denn in ihm soll ja gerade das Erhabene zur Erscheinung kommen, welches ihn mit der Renaissance verbindet. Da nun aber das Erhabene in der Antike, sofern das ruhige Sein zu ihrem Charakter gemacht wird, in erzwungener Konsequenz verleugnet wird, so wird es in der Renaissance als dasjenige Moment betrachtet, welches in ihr selbst den Übergang in den Barock herbeiführe. Das ist der innere Zusammenhang, der zwischen den Grundbegriffen des Seins, der Bewegung und des Erhabenen die Grenzbestimmung von Renaissance und Barock bedingt.

Unter diesem Zusammenhange leidet annoch die volle Würdigung und gegenüber keinem Geringern als Jakob Burckhardt darf und muß es ausgesprochen werden, auch das Verständnis Michelangelos. Auch als Architekten soll der Wurm des Barock in ihm nagen. Vielleicht kann eine vergleichende Betrachtung hier Aufklärung vorbereiten.

Auch Beethoven hat man für die Formlosigkeiten der Nachfolger in Anspruch genommen. Es ist ein falscher Historismus, der die Einsamkeit einer weltgeschichtlichen Größe zum Opfer fallen läßt für die Einordnung in Gestalten eines ephemeren Daseins und Verschwindens innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Der Genius steht außer Konnex mit den Unarten, welche die Epigonen dem Unnachahmlichen ablauschen. Ein solcher Zusammenhang entspricht nicht der Entwicklung des Ursprünglichen, das die echte Geschichte auszuzeichnen hat. So wenig wie bei Beethoven, ist auch bei Michelangelo der Zusammenhang der geschichtlichen Originalität und Ewigkeit zu verbinden mit den Unzulänglichkeiten der Nachfolger, die keineswegs Nachfolger sind, es nicht einmal sein wollen, da sie sich selbst vielmehr für Originale halten, oder wenigstens dafür gehalten sein wollen. Weil sie aber dennoch in das Dunkel der Nachahmung geraten, wie wir es erkennen, darum darf Michelangelo nicht

für die Entartung einzustehen haben. Nachahmung ist immer Entartung. Und der Große wird immer von den Kleinen nachgeahmt werden. Die Größe würde verschwinden müssen, wenn sie für die Nachahmung verantwortlich sein müßte.

Die Schwierigkeit dieser Grenzbestimmung steigert sich aber aufs höchste hier noch dadurch, daß nicht allein Michelangelo, sondern auch Raffael und Bramante auf diese Grenzlinie gezogen werden. Auch sie sollen den Barock vorbereiten. Die Höhe sei „nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden". Übrigens aber gibt es vollends zwei Arten des Barock. Die erste ist 1580 fertig; die zweite vollzieht Bernini 1630.

Die klassische Renaissance definiert Wölfflin nach der Definition des Schönen, welche Leon Battista Alberti 1485 im Manuskript Nikolaus V. einreichte als concinnitas universarum partium. Vielleicht darf man Nachdruck auf universarum legen, gemäß dem Unterschiede des Wortes von omnium. Nicht die einzelnen Teile, als solche, kommen für die Concinnität in Betracht, sondern ihre Allheit allein. Diese wird durch universi allgemein terminologisch bezeichnet. Und damit stehen wir vor dem Problem des Raumes, an dem sich der Barock von der Renaissance unterscheidet.

Alle die gewichtigen Bestimmungen, welche Wölfflin formuliert und belegt, lassen sich unter diesem Gesichtspunkte fassen. Vorab die Massenhaftigkeit gegenüber der klassischen Durchgliederung. Der Körper soll wie aus einem Stücke erscheinen. Die Fassade darf daher nicht gleichwertige Stockwerke aufzeigen; und im Innern verschwinden die selbständigen Nebenräume vor dem einen gewaltigen Hauptraum. Auch die Pilasterbündel werden so erklärlich; sie entsprechen der Übermörtelung der Mauer, in der die einzelnen Steinquadern nicht sichtbar werden sollen. Die Masse bleibt überall geschlossen, ohne Gliederung und ohne Entwicklung, daher auch ohne Vorhalle.

Bedarf es nun hier aber moralischer Motive; oder ist die theoretische Vorbedingung des Raumes, als einer Allheit, nicht vielmehr ausreichend?

Auch dasjenige Moment, welches die Auflösung in das Malerische bildet, wird unter diesen Gesichtspunkt einbegriffen; der Zauber des Lichts ebenso sehr, wie der Vertikaldrang, dem ja doch die beruhigte Auflösung nicht abgesprochen wird. In dieser gesamten Charakteristik von Wölfflin belehrt, können wir ihm nur in der Formulierung nicht zustimmen: daß damit „ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl" in die Kunst eintrete. Das Unendliche bedeutet hier nicht die Allheit; sonst könnte hier nicht gesagt werden: „der Raum scheint hier im Unbegrenzten sich zu verlaufen". In der Allheit schließt die Unendlichkeit die Begrenzung ein. Daher bildet sie keinen Gegensatz zur begrenzten Gestalt. Wie weit ab die Grenzen gezogen werden, klar und fest bleibt doch immer die Begrenzung, so im Außenbau, wie im Innern.

Demzufolge können wir auch in der moralischen Qualifikation nicht zustimmen, obwohl wir uns mit dem Autor in innigster Übereinstimmung fühlen mit seiner Abschätzung der modernen Kunst, insbesondere auch mit seiner Kennzeichnung des Barock in der herrschenden Musik. Dennoch ist, gerade der aktuellen Einwirkung wegen, die Pietät gegen das wahrhaft Große und Ewige um so genauer begrifflich zu wahren.

Die Frage, wie ein neuer Stil entstehe darf nicht für die systematische Ästhetik eine Obliegenheit werden; und auch für die geschichtliche kann sie ja nicht entscheidendes Gewicht haben. Die geschichtliche Charakteristik schiebt die Frage ebenso zurück, wie die psychologische; und die Kunst wird dann nur ein Appendix der allgemeinen Kultur. Ästhetische Fragen kann die Kunst aber nur stellen, insofern sie selbständig ist in ihren Schöpfungen. Mithin kann auch das Lebensgefühl einer Epoche nicht von entscheidendem Belang sein. Und es kann daher auch nicht als ein objektives Merkmal angenommen werden, daß Michelangelo kein glückliches Dasein in seinen Werken ver-

körpere. Was ist das Glück in der Schönheit? Ist deine Wahrheit wie der Sinne Glück?

Die Schwäche dieser ganzen Charakteristik liegt beim Momente des Erhabenen. Es wird dem Barock die Fähigkeit zuerkannt, den Eindruck des Erhabenen zu geben, und das Erhabene bezeichne den Mangel in der Schönheit Michelangelos. Sein höchster Vorzug wird ihm zum Makel, der ihn zum Vater des Barock macht. Dagegen dürfen wir wohl sagen, daß dem Barock der Grad der Erhabenheit fehlen dürfte, den wir den Stil Michelangelos nennen. In ihm glauben wir die Vereinigung der beiden Momente, des Erhabenen mit dem Humor, in der Einheit des Schönen zu erfühlen.

Vielleicht ist es nicht sowohl das Erhabene als das Naive in ihm, welches den Schein der Herablassung zum Barock erweckt. Das Nachlassen der Allheit der Rundung des Kreises in das Ovale, oder die Durchführung der Pilaster durch die Stockwerke sind vielleicht solche Momente der Konnivenz; das Letztere wird von Palladio aufgenommen. Hier erschlafft gleichsam die Erhabenheit, wie sie in der Kuppelwölbung ihre Höhe erreicht. Wir werden bei der Plastik auf diesen Kontrapost zum Erhabenen zurückzukommen haben. Prinzipiell aber kann es nicht zugestanden werden, daß die Fülle des Erhabenen einen Gegensatz bilde zu demjenigen glücklichen Dasein des Menschen, welches die hohe, welches die reine Kunst zu verkörpern habe. Das Erhabene würde damit seines Momentbegriffs im Schönen verlustig gehen.

Wir wollen doch auch nicht unbeachtet lassen, daß die Baukunst auch dem Humor Zugang verstattet, wenngleich sie sich dazu der Plastik bedienen muß, die jedoch, wie in den Tierfratzen der Gotik, sich durchaus in den Dienst der Architektur stellt. Und die nordfranzösische Gotik beweist auch darin ihre ideale Höhe, wie in einer Außenwand der Kathedrale zu Rheims humorvolle Gestalten dem Grabe entsteigen, und so das erhabene Bauwerk mit dem Humor des jüngsten Gerichts verschlingen. Diese Verwendung des Humors ist aber nur

eine neue Bestätigung für das Erhabene, als ein Moment im Schönen.

18. Die Baukunst und die Menschenliebe.

Endlich aber muß die Frage zu Worte kommen: Wie bewährt sich denn die Menschenliebe in der Baukunst, die Liebe zur Natur des Menschen in ihrer Einheit von Seele und Leib? Es kann scheinen, als ob sie nur für die Seele Auge und Herz hätte; denn vom Gebrauchszweck des Wohnhauses abgesehen, sorgt sie nur für den Gräberbau und für Tempel und Kirchen. Der Palastbau aber dürfte doch wohl kein Zeugnis darbieten für die Liebe der Kunst zur Natur des Menschen; er scheint nur Arbeit auf Bestellung zu sein, welche von der Selbstsucht und dem Dünkel der Mächtigen ausgeht. Was dagegen die öffentlichen Interessen in Gemeinde und Staat an Baulust fördern, das kommt auf das Konto der Seele in der Geschichte der Völker.

In diesem Betracht steht der Baukunst noch eine große Zukunft bevor, und in ihr erst wird der anstößige Gegensatz zwischen dem Sakral- und Profanbau hinfällig werden. Die Zeit wird kommen, wie lange es auch noch dauern mag, in der man das Gewissen nicht befriedigt zu haben glaubt, wenn die soziale Fürsorge und Hygiene reinliche Arbeiterhäuser einrichtet. Denn der Unterschied in der sozialen Ästhetik wird nicht so klaffend bleiben, wie er in der bisherigen Geschichte sich entwickelt hat. Eine große Zeit steht der Baukunst bevor, wenn sie nicht mehr nur auf ideale Paläste ihre Phantasie zu richten hat, sondern wenn ihr Raumgefühl der Allheit auch auf die Allheit der Menschen erstreckt werden wird.

Utopistische Spekulationen halten wir fern von unserer Methodik. Daher kümmert uns auch der Einwand nicht, als ob die Baukunst nur gedeihen könnte, wenn Fürsten und ähnliche Individuen sich ihre Wohnhäuser zur Auszeichnung bestellen. Mag selbst eine dem Prunk entsagende Einfachheit zur allgemeinen Regel des Wohnbaus werden, so wird um so homogener der Bau aller öffentlichen Anstalten, der Ver-

waltung, wie der Lehrpflege, dem Sakralbau zur Seite treten. In dem allgemeinen Wohnhause für die Allheit der Menschen wird die Allheit des Raumes eine neue Bewährung erlangen. Und damit erst wird die wahrhafte Hygiene in Kraft treten, die wahrhaftige Sorge und Liebe für die leibliche Wohlfahrt des Menschen in ihrer Einheit mit seiner Seele, für die einheitliche Natur des Menschen.

Mit dieser Ausgestaltung der Liebe zur Natur des Menschen wird das reine Baugefühl sich auch als reines Selbstgefühl ausbilden. Gerade der Baukunst gegenüber haben die sozialen Zweifel der Ästhetik begonnen. Schon Herder hat es ausgesprochen, daß nur Sklaven die Pyramiden erbauen konnten. Und wie vielen anderen Bauten gegenüber muß uns ein derartiges Gefühl überkommen. Andererseits zeigt die Geschichte der Baukunst nicht minder als die der anderen Künste, wie sehr ursprünglich Handwerk und Kunst zusammengehen. Bis auf die geistlichen Gewerbe geht diese Gemeinschaft. Die Mönchskunst der Cluniacenser hat auch die Mönche in ihren Dienst gezogen.

Ein Hochgefühl des Menschentums, des reinen Selbst der Menschheit ergreift uns bei der Zuversicht, daß die Baukunst dereinst berufen sein wird, in dem einheitlichen Wohnhause der Menschen, aller Menschen ohne Ausnahmen in jedem Volke und bei allen Völkern die Allheit des Menschen zu verwirklichen. Dann erst wird die Allheit des Raumes ihre homogene Darstellung in der endlichen, in der unendlichen Menschenwelt finden. Dann wird es als eine beleidigende Phrase der Selbstbespiegelung erkannt werden, daß im Gotteshause alle Menschen gleich seien. Die Allheit des Raumes, die uns jetzt noch im Sakralbau überwältigt, wird dann erst uns zu ungestörter Erbauung werden. Und so wird auch die Reinheit des Gefühles alsdann erst im Baugefühle zur Wirklichkeit werden.

So treten der Humor, wie das Erhabene, als Momente des Schönen, in das reine Gefühl, als Selbstgefühl, ein. Die Allheit des Raumes bliebe als theoretische Vorbedingung isoliert, wenn sie nicht sich verbinden könnte mit der moralischen Vorbedingung, welche in der Allheit des Menschen

enthalten ist. Die Verbindung beider Allheiten aber bringt die neue Reinheit, das Selbstgefühl im Schaffen und Erleben der Baukunst zustande. Und es ist vielleicht nicht grundlos, daß die religiöse Erhebung selbst auf dieses spezifische Gefühl sich beruft, indem sie die E r b a u u n g anstrebt. Es ist eines der tiefsten Worte des Apostels Paulus: „Der Tempel Gottes der seid Ihr“. Der Tempelbau kulminiert in dem Aufbau des reinen Gefühls, des reinen Selbstgefühls.

Siebentes Kapitel.

Die Plastik.

1. Die Einheit von Leib und Seele in Musik und Poesie.

Das reine Gefühl fassen wir als die Liebe zur Einheit des Menschen in Leib und Seele. Zu dieser Einheit im Menschen hat jedoch die Baukunst nur eine indirekte Beziehung. Selbst die Musik, wie sehr sie dieser Einheit entströmen mag, bringt sie selbst doch keineswegs als ihren eigentlichen schöpferischen Inhalt zum Ausdruck, sondern, wie der göttliche Schöpfer, tritt der des musikalischen Kunstwerks in gleichsam mathematischer Abstraktion hinter sein Werk zurück. Und auch die Poesie selbst, so sehr sie schon ganz unmittelbar den Menschen zu offenbaren scheint, sein Herz und seinen Geist, seinen Geist in seinem Herzen, sein Herz in seinem Geiste — weiter als in diese Korrelation hinein kann sie nicht in das Menschenwesen eingreifen. Freilich kann sie auch das leibliche Wesen des Menschen beschreiben, und mit aller ihrer Kraft zur Veranschaulichung bringen. Indessen möchte alle diese poetische Darstellung der menschlichen Leiblichkeit doch eigentlich wohl nur Vorzeichnung sein für das seelische Leben und Treiben, Genießen und Leiden des Menschen der dichterischen Schöpfung. Verschämterweise nur würde der Dichter die Gestalt des isolierten Menschen beschreiben; für ihn ist der Mensch immer nur ein soziales Wesen. Auch in der Einsamkeit verliert er seinen Beruf zur menschlichen Gesellschaft nicht.

Und wenn der Dichter sich schon als ein unselbständiger Beschreiber einer Naturwirklichkeit vorkommen müßte, wenn er darstellen wollte, was er doch nur erzählen kann, so ist auch zu bedenken, wie schwächlich die glühendste poetische Beschreibung einer körperlichen Schönheit gegen die Anfor-

derungen zurückbleibt, welche das reine Gefühl zu stellen hat. Hier hilft mehr als sonst irgendwo der Leser und der Hörer, der dem Rhapsoden lauscht, der Eigenmacht des Kunstwerks nach. Hier besonders kommt es der Poesie zu statten, daß sie die allgemeine Sprache der Kunst und des reinen Gefühls ist: die allgemeine, die auch für die Musik und für die Baukunst das Vehikel des Gedankens ist; aber nicht die spezielle für das Gleichgewicht der Einheit des Menschen in seinem Leib und seiner Seele. Die Seele ist bei ihr noch die Vormacht, die den Leib nicht nur sich unterordnet, sondern auch sich anpaßt, ihm mithin seine Ursprünglichkeit und seine Ungebundenheit, die Selbständigkeit seines natürlichen Wachstums hinwegnimmt, oder zum mindesten einschränkt.

So müßte denn für unsere Definition eine Kunst gefordert werden, welche die Einheit des Menschen ganz uranfänglich und unumwunden von seiner leiblichen Erscheinung aus darzustellen anstrebt, vom Leibe zur Seele durchzudringen sucht, nicht von der Seele aus im Leibe sich zu entfalten. Es muß, wenn die Einheit eine wahrhaftige werden soll, der Leib nicht nur als die Ringschule gelten, in der die Seele ihre Wanderjahre durchzumachen habe, so daß die Entwicklung des Leibes doch immer nur vielmehr die der Seele bliebe. Es muß der Definition der Einheit des Menschen eine Kunst dienen, welche, während die Poesie nur von der Seele ausgehen kann, mit aller Unbefangenheit der Menschenliebe bei der Gestalt des Menschen verweilt, von ihr allein aus die Einheit zu erreichen strebt, und ihres Gelingens gewiß ist. Mehr noch als Ganymed ist Narciss das Symbol dieser Selbstgewißheit.

2. Vorzug der Plastik für die Darstellung der Einheit in der Natur des Menschen.

Dieses Moment im Begriffe des reinen Gefühls der Liebe zur Einheit des Menschen vertritt in der Ordnung der Künste die Plastik. Darauf beruht ihre Eigenart und ihre Selbständigkeit. Auch für ihr Verhältnis zur Baukunst sollte man niemals diesen ihren Grund außer Acht lassen.

Sicherlich erweitern und erhöhen sich ihre Aufgaben, indem sie ein dienendes Glied der Architektur wird. Sicherlich wird ihre Selbstdarstellung mächtiger und strahlender am Giebel der Tempel. Dennoch bleibt es methodisch richtig, daß die Eigenart einer jeden Kunst sich nur in der Abstraktion ihrer Isolierung sicher und zureichend erkennen läßt. Die Verbindung der Künste ist kein methodischer Forschungsbegriff ihrer Sonderaufgaben. Die Verbindung entspricht ja auch dem chaotischen Urstand der Künste, in welchem sie alle, insbesondere die bildenden, vereinigt ihren Werdegang antraten. Wenn man daher erkennen will, was die Plastik an Eigenwerten zu leisten habe für die Aufgabe des reinen Gefühls, so muß man sie, von allen anderen Kunstaufgaben abgesondert, aus dem isolierten Gesichtspunkte der Menschengestalt, als des Problems der Schönheit, betrachten.

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß aus solcher Liebe und Bewunderung der Menschengestalt heraus die Plastik entstanden ist. Sie hätte sonst auch gar nicht zur Darstellung der Ahnen und der Götter sich auswachsen können, geschweige daß sie zu solchen Aufgaben vom eigenen Ursprung an sich hätte erheben können. Eher hätte der poetische Mensch dem Gedanken fröhnen können, er sei göttlichen Blutes; denn ihm gilt ja das Blut vorzugsweise als die Seele. Wenn dagegen nicht sowohl der Mensch göttlichen Ursprungs sein soll, als vielmehr der Gott ein Werk des Menschen, dann muß er das Werk der Menschenhand werden. Das unterscheidet Prometheus von Homer: daß jener die Götter dichtet, Prometheus aber sie bildet.

So ist denn aus dem Selbstgefühle des Menschen für seine körperliche Natur der Gedanke erwachsen, daß auch die Götter nichts besseres sein könnten, als was die Menschengestalt zur Offenbarung bringt. Die Einheit, welche zwischen Leib und Seele in dem Bilde des Menschen erschaffen wird, kann sich dann auch auf die Einheit zwischen Mensch und Gott erstrecken. Und wie insbesondere der griechische Geist von dem Satze der Identität geleitet wird: „Alles ist göttlich, und menschlich ist Alles“, so konnte es keinen Ge-

genstand geben zwischen Himmel und Erde, der nicht in den Bereich der Plastik hätte gezogen werden können und werden müssen. Die Götter werden gebildet, als wären sie Menschen, und die Menschen werden erhöht zum Idealbilde der Götter. Und das Leben ist nicht nur ein Kampf der Menschen und der Völker mit einander, sondern auch die Götter kämpfen mit den Menschen und für die Menschen, wie für die Völker.

Wir wollen jetzt nicht das Repertoir der Plastik aufrollen; vielmehr eine andere Wendung unserer Betrachtung geben. Der Ausgang, den wir vom Körper des Menschen auf seine Einheit mit der Seele hin nehmen, ist nicht etwa nur so zu verstehen, daß wir im naturalistischen Enthusiasmus für den menschlichen Körper schwelgen, und aus ihm heraus die Entstehung der Kunst begreifen wollten. Dieser Gesichtspunkt ergibt ein natürliches Moment für die Entstehung und Entwicklung der Plastik, mithin ein geschichtliches, und immerhin so auch ein psychologisches; aber er bliebe zum mindesten einseitig für die systematische Charakteristik der Ästhetik. Diese darf sich nicht in einem Momente erschöpfen, welches günstigstenfalls der Ethik als Vorbedingung sich anfügte. Wie steht es aber um die Vorbedingung der Erkenntnis bei der Würdigung der Plastik?

3. Vorbedingung der Naturerkenntnis.

Es liegt in der Tat nahe, daß die logische Vorbedingung bei der Beurteilung der Plastik ins Vordertreffen kam, wie dies im Problem der Form zu einem, zwar noch umstrittenen und beargwöhnten, aber dennoch durchschlagenden Ausdruck gekommen ist. Denn wo läge die Analogie mit der Wirklichkeit der Natur näher als in dem plastischen Kunstwerk? Wo wäre daher auch der Zusammenhang mit der Naturerkenntnis unmittelbarer und dringlicher vorliegend als sowohl bei der plastischen Schöpfung, wie bei ihrem Nacherlebnis? Der Architekt schafft Gebilde, die bei aller Ähnlichkeit, doch nicht schlechterdings in der Natur selbst sich vorfinden. Die Plastik dagegen stellt Menschen dar in Menschengestalt, wie sie lebendig in der Natur existieren.

Hier ist das Wort von der Nachahmung nicht nur kein Tadel, der die Originalität einschränken sollte, sondern es ist überhaupt an diesem Problem unverfänglich entstanden. Es braucht noch gar nicht der Gedanke daran aufzusteigen, ob die Kunst höhere Ziele habe, als welche die Nachahmung der Natur ihr stecken kann: da muß natürlicherweise der Gedanke entstehen, daß die Natur im lebendigen Menschen das Vorbild sein müsse für die plastische Kunst; daß ihr kein anderer Gegenstand gegeben sein könne als der lebendige Mensch in seiner natürlichen Wirklichkeit. An diesem Ausgang der Plastik verliert die Nachahmung jeden verkleinernden Nebensinn. Die Menschengestalt ist die Vorzeichnung der plastischen Schöpfung, und so kann in dieser Hinsicht kein Zweifel darüber entstehen, daß die Plastik zunächst und in ihrem methodischem Fundamente Nachahmung sein muß. Alle anderen Künste mögen sich gegen diese Schranke auflehnen; die Plastik kann es nicht.

Indessen ist die Nachahmung doch kein richtiger methodischer Ausgang. Enthält sie etwa die Anweisung, wie die Nachahmung ins Werk zu setzen sei? Wenn sie aber diese Anweisung nicht enthält, so ist sie nur ein Wort, welches nicht klarer, nicht gründlicher ist als etwa die Schöpfung oder die Offenbarung. So wenig diese Ausdrücke dem Begriffe der reinen Erzeugung entsprechen, ebensowenig auch der der Nachahmung. Sie muß nach der Methodik der Reinheit bestimmt werden, oder sie bleibt offenbarungsartige Schöpfung.

4. Naturobjekt und Kunstobjekt als Erscheinungen.

Nun schwebt aber über dieser Frage eine Komplikation, über welche zunächst Klarheit geschaffen werden muß. Es muß nämlich zuvörderst eine Unterscheidung gemacht werden zwischen dem Verständnis des plastischen Werkes und des Naturobjekts, dessen Erscheinung die Plastik zur Darstellung bringt. Auch das Naturobjekt ist ja nur Erscheinung; und je mehr man an diese idealistische Auffassung gewöhnt ist, je genauer man sie erkennt und an-

erkennt, desto mehr entsteht die Gefahr, das Kunstwerk schlechterdings mit dem Naturobjekt in Bezug auf seine reine Erzeugung gleichzusetzen: beide seien ja Erscheinungen.

Hier gedenkt man unwillkürlich der Mahnung Platons, der das Bild der Schatten, wie das der Kunst, unterscheidet von dem Bilde der körperlichen Naturerscheinung; der daher auch aus dem Interesse für die Logik des Idealismus den Wert der Kunst herabsetzt; der Logiker in ihm überwindet den Künstler in ihm. Die Erscheinung im Kunstwerk hat einen andern Sinn als die Erscheinung im Naturobjekt.

Um das Naturobjekt, und zwar als Erscheinung, zu verstehen, halten wir uns nicht zuvörderst an die Wahrnehmung, sondern an das reine Denken. Wir gehen mithin nicht aus von der Physiologie, sondern von der Mathematik, und von ihr aus weiter zur Physik. Denn die Erscheinung steht nicht sowohl in Korrelation zu den subjektiven Mitteln des Bewußtseins, als vielmehr zu den objektiven Bedingungen der Erkenntnis.

Beim Kunstwerk dagegen steht von vornherein die Korrelation zum Subjekt in Frage, und zwar keineswegs allein in derselben Weise, in welcher auch alle Erkenntnis die Aufnahme ins Bewußtsein voraussetzt. Es tritt hier vielmehr eine besondere Bedingung für diese Aufnahme ein, durch welche der Begriff der Erscheinung in der Tat in seiner Objektivität verändert wird. Die Erscheinung soll Schein sein; und nur als Schein kann sie eine neue Objektivität, nämlich die ästhetische, erlangen. Es ist daher irreführend, das Kunstwerk unter dem Begriffe der Erscheinung dem Naturobjekte zu koordinieren. Daraus entsteht die Gefahr, entweder das Kunstwerk und seine Erkenntnis schlechthin gleichzusetzen mit dem Naturobjekte und mit dessen Erkenntnis, oder wenigstens das eine Problem dem andern in jeder Hinsicht gleichzusetzen, so daß für das ästhetische Problem gar keine Frage übrig bliebe, wenn das logische Problem der Plastik gelöst wäre.

Es kann ja aber für die Plastik das logische Problem gar nicht unabhängig aufgestellt werden; denn die Erscheinung ist ja hier, ihrem Begriffe nach, Schein. Daher kann man in der Tat das Problem der Form hier nicht, wie in der Logik, mit der Mathematik anfangen; sondern man muß durchaus mit der Physiologie beginnen. Dieser Anfang wäre aber nur dann ein richtiger Anfang, wenn man das Problem der Plastik aus dem Gesichtspunkte der Psychologie behandeln wollte; wenn man die Frage stellte: durch welche Kombination welcher Elemente des Bewußtseins läßt sich die plastische Gestaltung beschreiben?

Bei dieser Fragestellung jedoch müßte das Problem der Form hinter dem ungenauen Ausdruck der Gestaltung verschwinden. Die Form ist bedingt durch die Reinheit. Die Kombination dagegen entzieht sich ebenso sehr der Kontrolle der Reinheit, wie die Elemente der Kombination dieser entrückt sind. Sobald mit der Physiologie angefangen wird, anstatt mit der Mathematik, wird der Weg der Reinheit nicht beschritten, wenn selbst die methodischen Motive mit gründlicher Strenge dahinzielen.

5. Hildebrands Problem der Form.

Mit dieser prinzipiellen Einwendung müssen wir an Hildebrands Problem der Form herantreten. Seine Untersuchung ist ein Meisterstück der philosophischen Arbeit. Nicht „ein Bildhauer in München" hat diese Theorie ersonnen und ausgeführt, sondern einem philosophischen Kopfe ist sie zu verdanken. Und ich halte es nicht für übertrieben, wenn ich es auszusprechen habe, daß in dem leidigen Streite, der noch immer die logische Methodik belastet, diese Schrift eine Hodegetik sein könnte, wenn sie richtig verstanden und ergänzt wird. Sie ist eine deutliche Absage gegen den psychologischen Realismus, der immer wissenschaftlich roh bleibt, und daher so schwer logisch zu belehren und zurechtzulenken ist. Hildebrand stellt sich durchaus auf den Standpunkt der Reinheit; er perhorresziert das Gegebene, das er als „vorhanden" kennzeichnet. Er umgeht

die Wahrnehmung, an deren Stelle er zwar nur die Vorstellung einsetzt. Aber er entkräftet dadurch das Vorurteil von der Einfachheit der Wahrnehmung; und er vermeidet es nicht, die Komplikation, welche in der Vorstellung enthalten ist, als das ursprüngliche Problem aufzustellen.

Der tiefe geschichtliche Zusammenhang seines kritischen Vorgehens wird schon durch den Terminus der Form hervorgehoben. Das Problem des plastischen Körpers ist das Problem der Form, wie das Problem des Naturkörpers auch das Problem der Form ist. Und noch tiefer vielleicht enthüllt sich dieser geschichtliche Zusammenhang dadurch, daß der Weg der Form von vornherein einlenkt in das Problem des Raumes. Damit stellt sich die Untersuchung auf den Gesichtspunkt ein, der die neuere Philosophie von Descartes bis Kant beherrscht.

Hier aber wird ein Scheideweg unvermeidlich. So sehr die Leistung Hildebrands für die Logik des Idealismus wertvoll ist, und in dankenswertester Weise verdienstlich, so geht doch sein Interesse auf die logische Begründung der Plastik, und nicht auf die der Naturerkenntnis. Und er läßt sich auch nicht durch Fiedler auf das Glatteis locken, als ob erst die Plastik die richtige Naturerkenntnis zu geben vermöchte. Was er in dieser Beziehung gegenüber der Physiologie sagt, darf nicht gleichgesetzt werden mit einer Verhältnisbestimmung zur Logik. Freilich hat er nur der Ästhetik gegenüber, wie er sie kennt, die Eigenart seiner Untersuchung behauptet; sein Verhältnis zur Logik aber scheint er nicht in Betracht gezogen zu haben: so sehr fühlt er sich selbst als Logiker der Plastik. Ist aber der Logiker der Plastik zugleich auch der Logiker der Naturerkenntnis? Über diese Frage geht er hinweg. Und darin besteht bei aller Trefflichkeit seiner Leistung ihr methodischer Grundmangel. Denn aus diesem logischen Mangel erklärt sich auch noch ein anderer Mangel seiner Ästhetik, auf den wir später einzugehen haben werden.

Jetzt bleiben wir bei der logischen Frage stehen. Der Körper soll auf die Form zurückgeführt werden, und die

Form auf den Raum. Demnach tritt die Untersuchung in den Bereich der Geometrie ein. Dahingegen gewahren wir, daß sie auf die Physiologie zurückgeht, mit den Grundfragen der physiologischen Optik die Auseinandersetzung beginnt. Wie entsteht das räumliche Sehen? So wird das Problem der Form von Anfang an umgebogen in das Problem der Wahrnehmung der Form.

Nun wird zwar eingeschärft, daß die Wahrnehmung vielmehr Vorstellung sei. Aber wenn wir selbst zugestehen könnten, daß alle Mittel und Kautelen der Reinheit bei der Vorstellung zur Anwendung kommen können, so würden wir dennoch den Unterschied nicht übersehen dürfen, welcher in dem Problem der Auffassung der Form besteht von dem der Erzeugung der Form. Mag immerhin für die Auffassung die Reinheit gefordert und gewahrt werden, so ist doch die Auffassung nicht gleichzusetzen mit der Erzeugung.

Hildebrand tadelt an der Ästhetik, daß sie immer nur von dem rezeptiven Gesichtspunkt ausgehe, während er den produktiven aufstelle; aber er bedenkt nicht genügend, daß der produktive Gesichtspunkt bei seiner Frage immer zugleich auch der rezeptive sein muß. Auch der schaffende Künstler selbst muß sein Werk in den Stadien seiner Entstehung sehen; und in diesem Sehen steht er nicht viel anders zu seinem Werke als jeder andere Beschauer. Die Form, die Erzeugung ist eben die Form und die Erzeugung eines Sehaktes. Das ist gewiß in seinem tiefsten Sinne gesprochen, wenngleich ohne die Übertreibung, welche auf die Rechnung Fiedlers geht. Wenn nun aber die Form durchaus die gesehene, die zu sehende Form ist, so liegt darin eben die unaufhebliche Differenz von der Form und Erzeugung der Erkenntnis. Für die Erkenntnis mündet das Problem in das Objekt; für die Plastik dagegen in die Sichtbarkeit des Objekts. Platonisch gesprochen: das Kunstwerk ist nicht nur Erscheinung, sondern schlechterdings Schein. Die Sichtbarkeit der Erscheinung, ihre Sichtbarkeit, als Er-

scheinung, das ist hier die Bedeutung der Form, also auch der Reinheit und der Erzeugung.

So scharf, konsequent und durchsichtig klar diese ganze Gedankenarbeit Hildebrands ist, so werden ihre tiefsten Durchführungen doch von dem Mangel dieser Unterscheidung zwischen der Form der Richtigkeit und der Form der künstlerischen Auffassung, welche auch die Erzeugung bleibt, beeinträchtigt. Man kann dies schon an der Verhältnisbestimmung zwischen dem Ziel der plastischen Anschauung und dem mikroskopischen Sehen erkennen. Dieses bezeichnet er als eine Mischform, insofern es ein Sehen von zwei Standpunkten zugleich sei. Es findet dabei nämlich eine Vermischung von Gesichtseindruck und Bewegungsvorgang statt, mithin keine wahrhafte Einigung, welche erst das Werk des plastischen Sehens sei. Hiernach würde aber der Unterschied des letztern von dem normalen räumlichen Sehen nur ein physiologischer sein: ist er denn nicht aber vielmehr ein ästhetischer?

Auch an der Unterscheidung vom normalen Sehen überhaupt läßt sich dieser Mangel an durchgeführter Einsicht bemerken. Die künstlerische Gestaltung sei „nichts anderes als Weiterbildung" des normalen Auffassungsvermögens. Nichts weiter als Weiterbildung? Also erst recht etwas Weiteres; aber welcher Art ist die Weiterbildung? Dies dürfte doch eine Qualitätsfrage für die Ästhetik sein. Die Weiterentwicklung tritt besonders gegen den Schluß des Buches öfter auf. Aber es bleibt immer bei der Entwicklung, die ausgesprochen, aber nicht dargelegt wird, wenngleich zum Beispiel an der Empfindlichkeit für gewisse Forderungen der Augenfunktionen, oder auch der Vorstellungsarbeit die Weiterbildung vorgezeichnet wird. Immer bleibt sie im normalen Geleise: bestände wirklich aber nur ein Gradunterschied zwischen dem künstlerischen und dem normalen Sehen?

Wenn dies jedoch nun richtig wäre, so würde damit nur um so mehr bestätigt, daß das Problem der plastischen

Form nicht gleichartig sei mit dem logischen Problem der Form; und daß daher der Kampf gegen die Anarchisten, wie Hildebrand treffend die Positivisten und Sensualisten bezeichnet, trotz aller hier angebrachten idealistischen Feinheiten dennoch so nicht prinzipiell, weil nicht methodisch, durchgeführt werden kann. Wenn das künstlerische Sehen der Form die Gestaltung der Form ist, so ist diese nicht die reine Erzeugung. Denn die letztere geht auf die Sache selbst und die Herstellung ihrer Wirklichkeit und Objektivität; die letztere aber nur auf ihre Sichtbarkeit, in der allein sie schon ihre Realität behauptet und begründet. Die Sichtbarkeit ist hier aber eben nicht nur Erscheinung in der Bedeutung der Objektivität, sondern Schein, der doch nicht Illusion bleibt, sondern farbiger Abglanz wird, Lebenswert der Kunst. Diese Differenz läßt sich nicht quantitativ abmessen; sie ergibt eine Welt für sich, eine neue Welt, deren Neuheit auf ihrer Eigenart beruht.

So sehen wir denn, daß wir schon aus dem logischen Gesichtspunkte Einwendungen gegen den Idealismus dieser Formgestaltung zur Erwägung stellen müssen, welche von der Differenz zwischen Logik und Physiologie ausgehen. Es kann nicht nachdrücklich genug anerkannt werden, daß die gesamte Tendenz und Durchführung dieser Untersuchung in der Richtung des Idealismus liegt, und eine gehaltvolle Bestätigung desselben bildet. Dennoch muß der Ausgang einseitig bleiben, weil er die Plastik nicht als ein Spezialproblem der Ästhetik auffaßt; weil er das Problem der Form, als das der plastischen Form, nur logisch erörtert, es dennoch aber eo ipso als das ästhetische Problem der Form, als das Problem der ästhetischen Form überhaupt annimmt.

Auch die Analogien mit der Architektur und der Malerei können daher nicht zulänglich zur Bestimmung kommen. Wir werden darauf noch einzugehen haben. Hier fassen wir nur den Punkt ins Auge, daß, wenn allein aus dem Gesichtspunkte der Logik, der doch in erster Linie der der Form ist, das Problem der Form gestellt wird, die plastische Formerzeugung sekundär bleiben muß, weil

ihre Erzeugung nicht die Erscheinung des Objekts der Natur, sondern die des Kunstwerks, mithin ästhetische, nicht logische Erscheinung ist. Und diese logische Einwendung werden wir aus unserem Gesichtspunkte der systematischen Ästhetik fortzuführen haben. Wir werden dabei sehen, daß die besten und tiefsten Ergebnisse, die auf diesem Wege gewonnen werden, in Halbwahrheiten umschlagen, und daher entweder überhaupt nicht zu klarer Wirkung gelangen können, oder ihre Schärfe und Genauigkeit abstumpfen müssen.

Dies Alles läßt sich aufrechterhalten, ohne daß der Wert der Ergebnisse dieser Untersuchung verkürzt, geschweige verdunkelt würde. Wenn wir in einer Quintessenz diese ganze tiefe Untersuchung zusammenzufassen suchen dürfen, so würden wir uns nicht auf die Unterscheidung von Nahbild und Fernbild beziehen; diese ist eine physiologische Einsicht. Der Wert dieser Klarstellung kann nicht darin bestehen, daß die Plastik auch da das flächenhafte Fernbild herzustellen vermöge, wo ohne sie ein Abtasten des Nahbildes allein die körperhafte Vertiefung zustande bringen könnte. Damit würde die Plastik doch nur eine Art von Naturerforschung sein. Und das kann doch Hildebrand nicht wollen, wenngleich Fiedler davor nicht zurückschreckt, wie auch anderweit v. Tschudi nicht. Diese Entgleisung kann nur eine Durchgangsnote bei Hildebrand sein.

Anders steht es mit diesem Momente bei Emanuel Löwy, der in seiner „Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst“ es geltend macht für die historische Charakteristik. Wenn die Kunstentwicklung in der Richtung vom psychologischen auf das physiologische Netzhautbild nachweisbar wird, so wird diese Unterscheidung zu einem geschichtlichen Leitgedanken für die Kunst, und dadurch auch zu einem künstlerischen. Der Gedanke bleibt hier nicht dabei stehen, daß das Fernbild schlechterdings das Nahbild verschlinge, das kubische Bild durchaus zum Flächenbilde werden müsse. Warum denn? Weil die Einigung erzielt werden soll, welche das Ziel der künstlerischen Gestaltung ist. Diese Einigung ist aber auch, wenn

nicht eine physiologische, so eine logische Tat: worin besteht aber die künstlerische Eigenheit in dieser Einigung? Bei Hildebrand ist diese ganze große Reihe seiner grundlegenden Betrachtungen wertvoller logischer Idealismus, dabei aber entsteht die Gefahr der Nivellierung der Kunst in experimentierende Naturerkenntnis.

Bei Löwy dagegen wird auch mit Nachdruck betont, daß die alte Kunst in der Zeichnung befangen bleiben wolle und gegen die Körperlichkeit sich sträube. Die Körperlichkeit wird auch hier als sekundär bezeichnet. Aber sie wird darum nicht auf das Flächenbild reduziert, sondern vielmehr auf die Mehransichtigkeit, so daß ergänzende Vorstellungsakte zum Sehakte hinzutreten müssen. Es wird die Rücksicht, die Beziehung des Kunstwerks auf den Beschauer geltend gemacht. So treten hier Gesichtspunkte in Kraft, welche zwar der physiologischen Einsicht entnommen sind, und nicht minder auch der logischen Begründung des Kunstschaffens zugute kommen; dennoch aber für das Verständnis der plastischen Technik und für die geschichtliche Kenntnis und Erforschung, insbesondere auch der griechischen Malerei, fruchtbar gemacht werden.

6. Raum und Form.

Liegt nun vielleicht der tiefere Wert der Hildebrandschen Nachweisung in seiner Behandlung des Raumthemas überhaupt? An manchen Stellen seiner durch ihre Gründlichkeit, durch die immer wiederholte Aufnahme der dialektischen Motive so sehr lehrreichen Auseinandersetzungen kann wohl der Gedanke aufsteigen, daß er den Raum im Sinne unserer Allheit auffasse. Aber unmittelbar wird es dabei nicht klar, daß nicht nur eine logische Einsicht dadurch angestrebt werde. Die Unklarheit, die durchgängig für diese Grundfrage hier besteht, wird auch an solchen Punkten nicht überwunden. Gerade hier verdichten sich die Paradoxien der Formulierungen. Das Raumthema sei das eigentliche Problem, die Er-

zeugungsursache der Bildkunst; es sei die künstlerische Idee, die sogar auch die Wahl der Stoffe bedingt.

Hiergegen entrüstet sich der künstlerische Enthusiasmus des Kunsthistorikers gerade aus seiner ästhetischen Freudigkeit heraus. Die Paradoxie des Künstlers ist offenbar. Wie könnte es ihm entgehen, daß er doch wahrlich nicht ein Geometer ist. Wie könnte es ihm entgehen, daß der Mensch der Vorzeit, der in der Plastik zu stammeln beginnt, nicht auf die Entwerfung von Raummotiven ausgegangen sein kann, und auch nicht auf Versuche, deren latente Kraft sich bewußt zu machen. Ästhetik ist nicht Logik; freilich auch Logik, aber nicht allein Logik. Diese schlichte Einsicht fehlt in allen diesen Gedankengängen. Und ein Grund für das Fehlen dieser scheinbar einfachen Einsicht liegt in dem unsystematischen Vorurteil: es gäbe keine philosophische Ästhetik. So entsteht die Philosophie des Künstlers, die bei aller logischen Zielstrebigkeit doch der Systematik ermangelt, und daher einseitig und paradox bleiben muß.

Der eigentliche Wert der Hildebrandschen Arbeit läßt sich demnach nur auf dem Wege ermitteln, daß die richtigen Gedanken gleichsam als Inkonsequenzen seiner falschen Fragestellung herausgebracht werden. Falsch ist sein Ausgang, der die Kunst von der Naturerforschung nicht methodisch unterscheidet. Wertvoll dagegen ist bei diesem falschen Ausgange sein Idealismus, den er in der Form zum Problem macht.

Falsch, oder zum mindesten nicht gerade und nicht eindeutig, ist sein Zielpunkt, den er in das Raumthema setzt. Dies würde jedoch Physiologie bleiben, wenn es nicht eben Logik wäre; immerhin nicht Ästhetik. Die soll es nicht geben können? Das ist doch noch die Frage. Und an dieser Frage können wir trotzdem bei Hildebrand lernen.

Sein Idealismus führt ihn an seiner Form zur Unterscheidung zwischen der Daseinsform und der Wirkungsform. Die Unterscheidung ist unverkennbar als Konsequenz seines Idealismus. Die Da-

seinsform wird durch das Dasein als Form vereitelt. Das eigentliche Flächenbild gibt an sich nur das Dasein. Aber das Dasein wäre dann ja gegeben, während die Form immer vielmehr erst zu erzeugen, zu einigen ist. So wird die Daseinsform hintangesetzt gegen die Wirkungsform. Sie erst erfüllt den Begriff der Form.

Von welchem Momente geht nun aber diese Wirkung aus? Hildebrand bewegt sich immerfort in seiner Grundansicht, daß der Raum diese Wirkungskraft habe. Er nennt dies den Funktionswert des Raumes; und er kann glauben, auf diese Weise die Eigentümlichkeit des plastischen Schaffens und ihre Differenz von dem normalen und dem wissenschaftlichen Sehen herauszustellen. Aber weist nicht schon der Begriff der Funktion über den Raum hinaus? Tritt nicht der Raum mit anderen Kategorien in Zusammenhang, wenn er als Raumkraft und als Funktionswert gedacht wird?

Man sieht, der logische Ausgang wird auch hier festgehalten; aber er geht über seine ursprüngliche physiologische Einseitigkeit, die schon Einheitlichkeit der Anschauung ergeben sollte, sehr bestimmt und gewichtig hinaus. Wo die Wirkungsform an die Stelle der Daseinsform tritt, wo der Raumwert zum Funktionswert wird, da müssen die anfänglichen Einseitigkeiten und Paradoxien sich zuversichtlich zur Aufhebung bringen.

Ursprünglich hieß es, der Sehakt bestehe aus einer Verschiedenheit von Vorgängen; denn das Abtasten ist eine Bewegungsvorstellung, nicht ein Sehen. Jetzt aber wird die Bewegungsvorstellung wieder zu Ehren gebracht; denn jetzt wird der Raumwert, als Funktionswert, darein gesetzt, daß er zur Tiefenbewegung die Anregung enthalte. Die einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe besteht nunmehr in der Anordnung der Raumwerte. Jetzt werden die technischen Mittel der Formgestaltung gemäß diesem Funktionswert des Raumes gewürdigt, so die Überschneidung, die Einigung im Lichtgang.

Auch die Farbe erlangt ihre Formbedeutung. Jetzt wird die Paradoxie unschädlich gemacht, daß der Gesamtraum Flächeneinheit werden müsse; denn dieser Gesamtraum ist in der Tat schwerlich anders denn als Allheit, mithin in der ganzen Fülle, der Gesamtheit der Funktionswerte zu denken. Es kann jetzt nur noch die Frage entstehen, wie sich sonach die Plastik von der Architektur unterscheide, die doch auch die Darstellung aller Funktionswerte des Raumes zu ihrer Aufgabe hat.

Zu dieser Unterscheidung bedarf es mithin auch der Unterscheidung an den Funktionswerten selbst. Aber wir werden auch hier die Konsequenz der Paradoxie erwarten. Nicht nur die Vorstellung des materiellen Stoffes und die der Struktur, sondern auch die Vorstellung „eines Motivs, einer Handlung oder eines Vorgangs", sie alle sind „für die bildende Kunst Vorstellungen zweiter Ordnung". Aber diese minderwertigen Vorstellungen sind ja doch Funktionswerte der Erscheinungen: bedeutet denn nun etwa wirklich ihre sekundäre Natur, daß sie nur Funktionen der Raumwerte seien, so daß die Raumfunktion allein die ursprüngliche Variable sei, von deren Veränderung alle anderen Werte der Erscheinung abhingen?

Hildebrand scheint vor dieser Konsequenz nicht zurückzuschrecken. Wir würden ihn dennoch hier nicht beim Worte nehmen; wir würden die Ausführung seiner idealistischen Grundtendenz in dieser Konsequenz der Funktionswerte des Raumes hervorheben, wenn es sich nur um Stoff und Struktur und nicht auch um die gegenständlichen und geistigen Motive bei diesen Funktionswerten, bei diesen Vorstellungen zweiter Ordnung handelte. Daher müssen wir bei aller Konnivenz der Sympathie dem grundlegenden Versuche doch das Konzept verrücken, und ihn auf die systematische Methodik einlenken.

Wir wissen ja, wie der Fehler, der auch hier begangen wird, sich grundsätzlich vermeiden läßt, ohne daß der Vorteil, aus dessen Rücksicht er hervorgegangen ist, verloren geht. Die künstlerische Tätigkeit ist in klarer Weise von der

wissenschaftlichen unterschieden: weil sie die letztere zu ihrer Vorbedingung hat. Sie enthält die wissenschaftliche Tätigkeit in sich; sie erhebt sich von deren Grunde aus: sie kann nicht in Einheit mit ihr verfallen. Gemäß dieser wissenschaftlichen Vorbedingung aller Kunst hat die bildende Kunst insbesondere die Mathematik zu ihrer Voraussetzung.

Der Spott großer Künstler der Renaissance gegen die Proportionenlehre ist nur von dem Gipfel höchster Erfüllung derselben aus begreiflich. Wenn man daher das Problem der Form, aus dem Gesichtspunkte der Wirkungsform gefaßt, lediglich als wissenschaftliche Vorbedingung verstehen darf; wenn überall, anstatt daß gesagt wird: die plastische Form, als die künstlerische, sei die Wirkungsform dieser Funktionswerte, gesagt würde: die plastische Form, als die künstlerische, habe zur Voraussetzung und Vorbedingung die Wirkungsform dieser Funktionswerte, so ist der Lehrgehalt der Hildebrandschen Arbeit logisch, und mithin als logische Vorbedingung der Ästhetik, von tiefem Werte. Für kunstgeschichtliche Fragen freilich dürfte noch immer vieles ungelöst bleiben.

Ein schwerer Schaden liegt jedoch in dieser ganzen Reduktion der künstlerischen Inhalte auf die Raumwerte. Daß die Strukturinhalte zu Funktionswerten des Raumes gemacht werden, das könnte sich allenfalls noch physikalisch deuten lassen. Aber unverbesserlich scheint die These zu werden vor dem Problem der geistigen Inhalte und Motive der plastischen Form. Hier kann nur die strenge Durchführung, die klare Einsetzung der Vorbedingung Rettung bringen. Freilich kommt es am letzten Ende auf die Einigung im optischen Bilde an; aber wenn gerade diese Einigung als das eigentliche Problem gelten soll, so erfordert sie eine gewisse Gleichartigkeit der zu einigenden Elemente. Die Handlung aber, die von einem Menschen dargestellt wird, ist vielleicht schon nicht gleichartig mit dem Naturvorgang, wenngleich er mythologisch beseelt werden kann. Es kann jedoch nicht in Ordnung sein, wenn „Geste“

Ausdruck, Empfindung usw." als „Naturinhalt der Daseinsform" und als „Funktionsmimik" bezeichnet werden. Diese Funktionsmimik ist, als Funktion, nicht Daseinsform, sondern Wirkungsform; nicht daher Naturinhalt überhaupt, sondern Seeleninhalt, Seelenausdruck, Seelenwert; man möchte daher auch sagen dürfen: Seelenfunktion.

Und dieser Funktionswert ist ungleichartig dem der Struktur; er kann daher nicht diesem, als Funktionswert des Raumes, koordiniert werden. Hier wird die Paradoxie von der Urvariablen des Raumes unverbesserlich. Hiergegen hilft nur die Korrektur der gesamten Disposition des Problems. Das ästhetische Problem darf nicht schlechthin reduziert werden auf das Problem der Form. Denn erstlich ist die Form zwar eine Vorbedingung der Schönheit; aber die körperliche Form, als Funktion der Raumform, ist nur eine, wenngleich die erste Vorbedingung. Zu ihr tritt eine zweite hinzu, von gleicher Selbständigkeit, wie die erste.

Das Fehlen dieser zweiten Vorbedingung rächt sich doppelt — und es entsteht somit ein zweiter Fehler — wenn nun auch das zweite Moment dem ersten gleichgesetzt, ihm untergeordnet wird. An diesem Punkte wird die Paradoxie zu einem schreienden Fehler. Und daher wird der Widerwillen und die Entrüstung verständlich, welche auch von klassizistischer Seite sich gegen diese Theorie erheben. Was nützt aller logische Idealismus für die Kunstbegründung, wenn dem geistigen Inhalt der Boden, ja das Fundament entzogen wird? Die Rechtfertigung der Kunst darf nicht bei der logischen Rechenschaft für das künstlerische Schaffen stehen bleiben. Wo die Logik das letzte Wort hat, da kann es sich um nichts anderes als um die wissenschaftliche Erkenntnis, um die Erkenntnis der Wissenschaft handeln. Die Kunst müßte schlechterdings Wissenschaft sein, wenn ihr Problem der Form lediglich das logische wäre. Zum ästhetischen Problem gehört auch die ethische Vorbedingung.

So stellt es sich wieder heraus, daß es sich bei allen diesen Fragen um gar nichts anderes handelt als um den Begriff der systematischen Ästhetik. „Ästhetik der Gelehrten" sagt Hildebrand gegen den Schluß seines Buches. Der Ausdruck ist bezeichnend. Er scheut sich unwillkürlich vor dem Ausdruck: Ästhetik der Philosophen. Er meint sicherlich, daß er selbst vielmehr diese herbeibringe. Das ist aber der Grundirrtum. Ästhetik ist nicht Logik und nicht Ethik, geschweige Psychologie, noch auch Kunstgeschichte, die die eigentliche Ästhetik der Gelehrten sein möchte; Ästhetik ist schlecht und recht Ästhetik der Philosophie, und das will sagen, des Systems der Philosophie, der Philosophie, als System.

Im System der Philosophie aber kann ein ethischer Wert nicht der Funktionswert eines logischen Wertes sein. Daher können die sittlichen Werte nicht als „Funktionsmimik" den „Raumwerten der Geste und der Empfindung" zugeordnet werden. Der Ausdruck der Empfindung ist nicht nur eine Funktion des Raumwertes, sondern die Erscheinungsform eines sittlichen Wertes, der sui generis ist, und unvergleichbar mit allen Raumwerten — wenngleich die plastische Darstellung diese Unvergleichbarkeit in ein Gleichnis verwandelt. Das Gleichnis bedeutet alsdann aber nicht diese Gleichheit. Die sittlichen Werte, welche in die plastischen Formen eingehen, müssen in ihrer Eigenart gewahrt werden, wenn die rechte Kunst, wenn das richtige Kunstverständnis erreicht werden soll.

Daher wird es die Kunstgeschichte immer als ihre unverlierbare Aufgabe betrachten, die geistigen Inhalte mit den plastischen Formen zu vergleichen, sie als Vorbedingungen nicht zurückzustellen, geschweige fallen zu lassen für die inhaltsvolle plastische Form.

7. Der Monotheismus gegen die Plastik

Vielleicht kann man an keinem Punkte in der Geschichte der Kultur so deutlich sehen, wie die Wege der einseitigen, selbständigen Religion von der mit der Wissenschaft.

verbundenen Kunst sich abscheiden, wie bei der Abwehr der Plastik durch das Wort des israelitischen Monotheismus: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgend eine Gestalt. Die Konsequenz kann nicht genug bewundert werden, welche dieser Grundgedanke der weltgeschichtlichen Religion durchgeführt hat. Der Poesie, der Musik im Innersten zugetan, mithin den Grundmächten der Kunst erschlossen, erkühnt sich der monotheistische Gedanke zu diesem Widerspruch gegen eine Urtätigkeit des Menschengeistes, zu dieser Entsagung auf die Mitarbeit an diesem universellen Gebiete der Weltkultur.

Es ist ungeschichtlich, darüber zu grübeln, ob die Konsequenz nicht doch vielleicht überspannt war. Dahingegen haben wir zu erwägen, welchen Fortgang, welchen Hochflug die Kunst und das reine Gefühl genommen haben, indem sie dieser einseitigen Besorgnis sich entschlugen. Und da das reine Gefühl den Wegweiser dieser Betrachtung bildet, so werden wir auch die Erwägung nicht auszuschließen haben: ob denn durchaus der monotheistische Gedanke unter der Plastik gelitten habe. Das reine Gefühl hat ja auch die reine Sittlichkeit zu einer seiner Vorbedingungen. Diese aber kann schon nicht im Widerspruch stehen mit dem reinen Gottesgedanken. Und da das reine Gefühl selbständige Reinheit erlangen muß, auch auf dem Grunde der reinen Sittlichkeit, so kann die Plastik, wenn anders sie der Reinheit mächtig wird, nicht nur dadurch ihre Rechtfertigung finden, daß sie, obwohl der Schein gegen sie spricht, dem Polytheismus Abbruch tut, sondern sie muß zugleich die Selbständigkeit der Kunst und des reinen Gefühls allen Mächten der Natur und der Sittlichkeit gegenüber zu einer höhern Stufe und Sicherheit bringen.

Es stellt sich daher vielleicht ein unerwarteter Einklang her zwischen dem Bildverbot des Monotheismus und der reinen Kunst. Es fehlt wahrlich bei den Propheten nicht an deutlichen Spuren ihres Interesses an den Reizen der Plastik, sogar auch nicht an Spuren ihrer Kenntnis von deren Tendenz und ihrem Ideal. Aber sie sind durchdrungen von

der einseitigen Überzeugung, daß nur ihr Gedanke von der Einheit und Einzigkeit ihres Gottes den Kult der Götter zu stürzen vermag, und daß nur durch die Vernichtung der Götterbilder der mit diesem Kult zusammenhängenden Unsittlichkeit gesteuert werden kann; wie ferner auch, daß nur durch die Bekämpfung der polytheistischen Art von Sittlichkeit die wahrhaft göttliche Sittlichkeit unter den Menschen begründet werden kann.

Die Propheten konnten nicht auf den Gedanken kommen, daß es ihrem Enthusiasmus, ihrer Politik und nicht einmal ihrer poetischen Rhetorik allein nicht würde gelingen können, den Kult der Götter und die Sittlichkeit des Aberglaubens zu zerstören. Sie hätten Philosophen sein müssen, wenn der Gedanke ihnen hätte aufsteigen können, daß die von ihnen verworfene Kunst selbst vielmehr die Aufgabe übernehmen könnte, und ihrem Begriffe nach es müßte, an ihrem Teile über den Fetisch den Menschengeist zu erheben. Denn nur dem Grade nach sind die Götterbilder aller Art, aller Perioden und aller Rassen des Menschengeschlechts als Fetischbilder zu unterscheiden. Wo der Mensch vor ihnen niederfällt und sie anbetet, da verkörpert sich in den Bildwerken die Macht und der Geist einer Gottheit.

Wäre es die Aufgabe der Plastik, solche Fetischgötter zu bilden, so wäre sie nicht reine Kunst, nicht aus dem reinen Gefühle entsprungen, und nicht reines Gefühl ins Leben rufend. Die reine Plastik muß daher die methodische Aufgabe empfangen, über den Götterkult den Menschengeist zu erheben, und von dem Polytheismus ihn zu befreien — nicht weil die Kunst, als eine Kulturkraft des Geistes, an der Förderung der Kultur Anteil haben muß, geschweige denn, daß sie mit der Moral zu wetteifern hätte, die ja nur ihre Vorbedingung sein darf. Der Kunst muß diese Aufgabe zufallen, weil sie zu dem Rüstzeug ihrer eigenen Reinheit gehört: wenn anders allerdings die Propheten darin Recht behalten, daß reine Sittlichkeit nicht im Einklang mit dem Götzendienst gedeihen kann. Die Griechen freilich können hier nicht als Ausnahme geltend gemacht werden; denn sie schufen die philosophische Ethik, und diese selbst kehrte

sich von dem nationalen Götterglauben ab, und strebte auf den Monotheismus hin.

8. Die griechische Plastik in ihrem Verhältnis zur Religion und Philosophie.

Die griechische Kunst geht in einer gleichartigen Entwicklung mit allen Richtungen des griechischen Geistes, daher auch mit der Philosophie; es kann daher nicht auffallen, daß wir ihr dieselben Wege zuweisen, die auch innerhalb der Philosophie unverkennbar sind. Wenn die Rosse und die Rinder Hände hätten, wie die Menschen, so würden auch sie die Götter bilden, wie sie selbst sind. So hatte Xenophanes auch weiter geschlossen: „Ein Gott ist unter den Göttern und Menschen der größte". Das ist aber das griechische Erbteil an diesem Anflug von pantheistischem Monotheismus: unter den Göttern und unter den Menschen der größte. So weit und nicht weiter reicht hier der Gedanke der Einheit, daß nicht zwar die Art der Götter und der Menschen der Eine Gott übertrifft, sondern nur ihre Größe, welche durch die, wenngleich von der der Menschen verschiedene, Gestalt vornehmlich zur Darstellung kommt. Daher verwerfen die Propheten das Bildnis eines Gottes, weil die Art des göttlichen Seins von der Art des menschlichen unvergleichbar unterschieden werden soll.

Und wenn erst die Vergleichung mit dem Sein der Menschen geschwunden ist, so kann auch die Mehrheit bei den Göttern fallen. Die Größe, die Zahl bietet sich nur im Bilde der Menschen dar; für die Gottheit ist sie eine Metapher von der Menschenwelt. Tritt die Kluft zwischen dieser und dem Gedanken der Gottheit ein, so muß die Einheit Gottes die Metapher der Mehrheit verdrängen. Die Einheit ist aber nicht eine Zahl, wie die Mehrheit: sie ist vielmehr ein Grundbegriff des reinen Denkens, welcher die Erzeugnisse desselben als solche ausprägt. Die Einheit ist der Legitimationsbegriff der Idee. Die Platonische Idee ist die Eine Idee, die Einheit der Idee.

Auch der Platonismus gipfelt in einem Monismus der Idee, und steuert mithin auf seinem eigensten Wege auch auf das

letzte Ziel des Monotheismus hin. Die Analogie ist gewiß nicht bedeutungslos, welche Platon, der Urhellene und der hohe Künstler, in seinem ästhetischen Pessimismus mit der Konsequenz des Prophetismus darstellt. Seine idealistische Skepsis hat weder seiner eigenen Künstlernatur, noch der seines Volkes und der seiner Zeit Schaden gebracht. Die griechische Plastik hätte nicht ihren idealen Wert, wenn nicht ihre innerste Entwicklung diesen Weg der Befreiung vom nationalen Götterwesen ginge; wenn sie nicht im Einklang einherschritte mit der Philosophie des griechischen Geistes.

Homer und Hesiod haben die Theogonie den Hellenen geschaffen, den Göttern die Zubenennungen gegeben und ihre Formen in Bildern errichtet. Das ist die bekannte Ansicht Herodots. Die Griechen sind iedoch in ihren Ideen von den Göttern auf dem Standpunkte Homers nicht stehen geblieben. Ihre ganze Philosophie spräche dagegen, auch wenn Platon nicht den unerbittlichen Einspruch gegen Vater Homer in seiner Republik erhoben hätte. Ist die Philosophie allein zu dieser Mündigkeit gegen den nationalen Gottesdienst gelangt? Es widerspräche dem innerlichen Zusammenhange der griechischen Kulturkräfte, wenn man eine solche formalistische Selbständigkeit der Philosophie beimessen wollte. Wir wissen von der Poesie her, wie sehr die Tragödie die sittlichen Probleme zur Behandlung genommen, und darin die Ethik beeinflußt hat. Wie könnte es Wunder nehmen, wenn auch die Plastik, wenigstens in bezug auf die Vorstellungen von den Göttern, an dieser ethischen Bewegung ihren Anteil hat.

Auch braucht ja hier nicht lediglich die ursprüngliche Einwirkung der Plastik zuerteilt zu werden, sondern es kann auch Wechselwirkung angenommen werden. Denn die Plastik hat ihre Höhepunkte nicht, wie das Drama, vor den Höhepunkten der Philosophie, sondern ihre klassische Entwicklung geht darüber hinaus; sie erstreckt sich in gewisser Hinsicht bis an das Ende der griechischen Philosophie.

Wenn wir nun von dem Gedanken ausgehen dürfen, daß Homer, als der eigentliche Schöpfer und Organisator des griechischen Götterwesens, selber schon die Souveränität des

Künstlers bei dieser seiner Schöpfung verrät, wie denn nicht unbemerkt bleiben konnte, daß seine Naivität durch Kritik und Humor unterbrochen wird, so gewinnen wir dadurch zugleich den richtigen Gesichtspunkt für die Bedeutung der Plastik.

Es kann ja nicht in Abrede gestellt werden, daß die Plastik Stoffe und Motive von der Poesie entlehnt. Deswegen aber braucht nicht innerliche, methodische Abhängigkeit von der Poesie für die Plastik durchgängig bestimmend zu sein. Wie sie vielmehr in der ersten Vorbedingung der Naturerkenntnis sich auf eigene Füsse stellen muß, so wird sie dies auch in der sittlichen Vorbedingung anzustreben haben. Und wie die ihr eigene Reinheit des Gefühls der ersten Vorbedingung gegenüber Originalität hat, so nicht minder auch gegenüber der zweiten. Und diese Originalität ist niemals bloß Resultante, sondern sie wirkt immer schon in jede der beiden Vorbedingungen hinein. Darauf beruht das Wunder, daß das reine Gefühl niemals bloße Erweiterung der Naturerkenntnis ist, noch auch nur Vertiefung der sittlichen Einsicht, oder selbst Erweiterung des sittlichen Horizontes. Alles dies wirkt als instrumentales Moment mit, aber es verwandelt sich schon in der Vorbereitung, wie es im Resultat ein neues Gebild der Reinheit wird.

Homer ist für Phidias also nichts als Vorbedingung, und zwar nicht nur dem Stoffe nach. So ergibt sich aus unserer Methodik die notwendige Folgerung, daß die Götter unter den Händen der Plastik ein anderes Wesen annehmen müssen, als welches ihnen im Geiste der Poesie einwohnt. So erkennen wir die Notwendigkeit, daß der Bildhauer nicht bei der Auffassung stehenbleiben konnte, welche ihm durch Homer überliefert war. Und da er der Methode der Reinheit schon in den Vorbedingungen unterworfen war, so mußte die sittliche Vorbedingung unter seinen Händen eine höhere Entwicklung anstreben. In einem Rückschritt hätte schon die Reinheit der Vorbedingung sich nicht vollziehen können, und sodann erst recht nicht die des erzeugenden Gefühls.

So kommen wir denn schon aus unserer Methodik heraus zu dem Gesichtspunkte für eine der geschichtlichen Ent-

wicklung der griechischen Kultur entsprechende Würdigung der griechischen Plastik. Sie muß eine höhere Entwicklung der griechischen Religion darstellen, als welche die homerische Poesie enthält. Ihre Götterideale müssen reiner, reifer, universeller sein als die homerischen. Diese höhere Reinheit der Plastik in ihren Göttergestalten beruht auf dem gesamten geistigen Fortschritt der Zeiten. Der größere Umfang der geistigen Einsichten und Interessen greift von den sittlichen Gedanken zurück auch auf die Naturbegriffe. An der Ausbildung der religiösen Ideen sind ja immer beide Richtungsweisen der Kultur in gleichzeitiger Mitwirkung. Der Pantheismus liegt der ursprünglichen Mythologie im Blute. Und im Menschen, in der Natur des Menschen hat dieser pantheistische Untergrund seinen lebendigen Schwerpunkt.

Schon für die Religion ist das Doppelverhältnis von Gott und Mensch die durchwirkende Einheit. Und auch in ihr schon geht die Beziehung von der einen wie von der andern Seite auf die Natur, auf den Kosmos hin, als die andere Einheit, die höhere zwischen Gott und Mensch. Da es sich nun aber in der Plastik um die Einheit in der Natur des Menschen, um die Einheit handelt, die in seinem Verhältnis von Leib und Seele bestehe, so muß die Plastik die Beziehung zur Natur über die Natur des Menschen hinaus auf die des gesamten Kosmos erweitern. Freilich tritt sie hier wiederum in Konkurrenz mit der Poesie und mit der Mythenbildung überhaupt. Aber die Reinheit fordert überall und fördert selbständige Eigenart.

9. Die Grenzen der Künste.

Die Frage von den Grenzen der Künste beschränkt sich demnach keineswegs auf die Ausdrucksfähigkeit, welche der Machtbereich und das Vorzugsgebiet der einen Kunst vor der andern habe, sondern sie muß zurückgeleitet werden auf die allerersten Anfänge der Motive, ja der Vorbereitung derselben, in denen schon die Künste sich unterscheiden, und sich daher ihre tiefer liegenden Grenzsteine abzustecken suchen. Man wird darauf zu sehen haben, ob das

Ideal dieses oder jenes Gottes reiner, vollendeter in sich von der Plastik dargestellt werde als von der Poesie. Und dieselbe Frage wird sich daher auch auf das Ideal des Menschen erstrecken, sofern die Korrelation zwischen Gott und Mensch für die Plastik besteht, wie für die Poesie. Indessen braucht darum nicht angenommen zu werden, daß die Gliederung dieser Korrelation dieselbe sein müße in der Plastik, wie in der Poesie.

Auch die Korrelation zur allgemeinen Natur kommt in Frage. Sie bildet ebenso sehr für den Menschen, wie für den Gott einen ebenso unmittelbaren Beziehungspunkt für die Plastik, wie für die Poesie. Auch hier wieder können Unterschiede in der Gliederung dieser Korrelation sich geltend machen, welche die Grenzen der beiden Künste bestimmen.

Wir sehen mithin, daß das Stoffgebiet der Plastik sich über das gesamte Gebiet der Mythologie erstreckt, daß sie darüber hinaus aber auch die inzwischen reif gewordene Kultur hereinzieht. Vielleicht bleibt sogar die bereits gewonnene Naturerkenntnis nicht ohne Einwirkung, jedenfalls auch nicht die reifer gewordene Kenntnis vom Menschen in seiner Politik: wie könnte es da auffällig sein, daß die Plastik das Götterideal über die Poesie hinaus zu entwickeln angestrebt haben müsse. Eine andere Frage wäre es ja immer noch, ob sie diese höhere Stufe erreicht hat; daß sie jedoch diese Aufgabe sich gesetzt hat, diese Forderung ergibt sich aus der selbständigen Reinheit der Plastik gegenüber der Poesie, welche ihre Vorbedingung ist.

10. Das Verhältnis der Plastik zur Einheit der menschlichen Natur.

Bedenken wir auch, daß alle Stoffgebiete des Mythos und der Poesie hier in dem Bilde eines Gottes zusammenstossen. Die gesamte Natur, der Himmel und die Erde, die Berge und die Flüsse, die Tiere und die Bäume, alle Lebewesen und alle Naturkörper treten in diese Korrelation zwischen Gott und Natur ein. Und unter diesen allen tritt nun der Mensch

hervor, und fordert eine eigene Korrelation zwischen sich und Gott heraus.

Wie aber kein Gegenstand der Natur so mächtig, oder so winzig ist, um nicht als ein Gott darstellbar zu werden, so wird nun auch der Mensch zur Erscheinung eines Gottes; vielmehr wird der Gott so auch zur Erscheinung eines Menschen. Und es muß die Einheit des Menschen sein, welche hier zum Problem wird; die Einheit, die außerhalb der Kunst nur vermutet werden kann zwischen seiner leiblichen Natur und seinem seelischen Wesen. Diese Einheit allein ist hier der ganze Inhalt und Gegenstand.

Sein seelisches Wesen selbst ist nicht einfach, sondern sehr mannigfaltig und zwiespältig in seiner außerkünstlerischen Selbstdarstellung. Die Plastik muß Einheitlichkeit in alle diese Mannigfaltigkeit bringen. Aber nicht nur in seiner Einheit, sondern auch in der Mannigfaltigkeit seiner Seelenkräfte, wenn anders sie der Einheit zugänglich werden, besteht die Korrelation zwischen Gott und Mensch; in allen seinen seelischen Zügen und Motiven muß er an die Gottheit heranzureichen streben. So fordert es das Ideal der Plastik. Denn nur als Mensch kann der Gott zur Erscheinung kommen; nur in der Einheit der Natur des Menschen. Wenn nun die Götter besser sein sollen als der Mensch, aber nur in der Gestalt des Menschen sich offenbaren können, so muß die Plastik ebenso von den sittlichen Motiven und Einteilungsgründen des Polytheismus Gebrauch machen, wie von der Mannigfaltigkeit der kosmischen und so auch der natürlichen im Menschen.

11. Verhältnis der Plastik zur Architektur.

Den Fortschritt, den die Plastik vollzieht, indem sie sich von der mythischen Religion unabhängig macht, kann man vielleicht noch besser im Verhältnis der Plastik zur Architektur bestimmen. Hier liegen die Vorbilder in der außergriechischen Kunst, in welcher Plastik und Kultur noch gemeinsam aufwachsen. Die Architektur aber schafft eine andere Natur

im Grabgebirge, im Felsengrab. Der Gott wird hier nicht klar geschieden vom Heros, vom König, der sich sein Grabmal baut. Er verewigt sich in dieser seiner neuen Natur. Seine Gestalt muß daher überlebensgroß werden, kolossal, wie der Felsenberg. Die Plastik ist hier noch bloßes Zubehör zum Bauwerk. Und so ist auch das plastische Bild des Gottes hier noch ungeschieden, wie von dem Bauwerk, so auch von der Natur. Man kann hier sagen: cujus regio, ejus natura.

Der Grieche gibt die Überlebensgröße auf, daher auch das Verwachsensein mit der übermächtigen Natur. Die Natur muß lernen, die menschlichen Laute zu sprechen, die menschlichen Regungen zu atmen. Demgemäß muß die Starrheit der kolossalen Steinfiguren der Bewegung weichen, in welcher das menschliche Leben sich abspielt.

Bewegungen sind auch die Ausdrucksbewegungen des menschlichen Seelenlebens. So tritt der Affekt an die Stelle der steilen, öden Ruhe, die vielmehr beinah Tod ist in jenen Grabgestalten der Götterkönige.

Nicht unmittelbar überkommt die griechische Plastik ihre Vorbilder aus Ägypten und Assyrien, sondern der eigene nationale Mythos, der freilich auch wieder im letzten Dunkel mit jenen fremden Quellen zusammenhängt, und der auf ihm beruhende nationale Götterkult bildet die Vorlage, von der die Plastik sich abhebt. Aber die Abhebung vom Kultbilde bringt erst die Selbständigkeit des Kunstwerks herbei.

12. Die doppelte Idealisierung.

Nun beginnt das Doppelspiel der Idealisierung: das Ineinanderübergehen der Idealisierung Gottes und der Idealisierung des Menschen. Man sage nicht, das sei ja eben das Doppelspiel, dem auch die religiösen Gedanken von Gott verfallen müßen. Dieser Einwand beruht auf der Verwechselung von Religion und Kunst, auf der hergebrachten Auffassung der Religion, welche von der Kunst durchkreuzt ist. Es gehört zu den Vorteilen der

systematischen Ästhetik, diese verhängnisvolle Indifferenz zu durchbrechen, und die innere Abhängigkeit jener religiösen Vorstellung über Gott von den Einflüssen der Kunst evident zu machen. Darin besteht die Kulturkraft der griechischen Plastik, daß sie den Polytheismus mit sittlichen Motiven durchsetzt hat; und nicht allein mit sittlichen Motiven, sondern mit dem ganzen Spektrum der Affekte, deren Konflikte die Harmonie des menschlichen Wesens bilden sollen. Das ist die Ironie der griechischen Kunst, welche in der Plastik zur Vollendung kommt: daß sie den Menschen zum Gotte machen will, darüber aber Gott zum Menschen werden läßt. Das Letztere soll ihr Trumpf sein. Das ist es für den Polytheisten, der immer bestenfalls ein Pantheist sein muß. Es ist aber ein Schimpf, ein Frevel für den wahrhaften Monotheismus, der in dem Grundgedanken seinen Halt hat: Wem wollt ihr Gott vergleichen? Wem wollt ihr mich vergleichen, daß ich gleich wäre?

Freilich kann auch der reine Monotheismus dennoch nicht alle Vergleichung mit dem Menschen, mit Geist und Seele des Menschen von seiner Gottesidee fernhalten. Rührend ist daher die Naivität des Psalmwortes: Was ist der Mensch, daß Du sein gedenkest? Und Du ließest ihn nur wenig ermangeln von einem Gotte. Aber auch diese Entgleisung erfolgt auf dem Wege der Naturbetrachtung, daß der Mensch Herrschaft erlange über die Werke der Natur. Im Sittlichen bleibt die Kluft unüberbrückbar.

Die griechische Kunst hingegen durchzieht die Götterbilder mit Gedanken der Sittenwelt. Sie darf das nicht nur, sie muß es tun; denn nur dadurch kann sie Herr werden über die Religion; und nur wenn sie unabhängig von ihr werden kann, kann sie selbständig und rein werden. Diese Reinheit aber kann nur klargestellt werden als die eigene ästhetische Erzeugungsweise der Kunst, nicht etwa als eine Wirkung reinerer Zeitvorstellungen von den Göttern auf die Kunst. Freilich stehen die Künstler in ihrer Zeit, und sind sicherlich von der Philosophie beeinflußt. Der Zeus des Phidias ist im Zeitalter des Anaxagoras entstanden, mithin weit entfernt von der Naivität des homerischen

Olymps. Aber dieser Kulturzusammenhang, der unvermeidlich und geboten ist, macht das Kunstwerk keineswegs zu einem Konterfei des theoretischen Gedankens; vielmehr gehört der letztere zu den unerlässlichen Vorbedingungen des reinen Erzeugens.

Die Eigenart der Plastik ist es, welche diese Ironie über den ganzen Götterhimmel mit seiner Götterunterwelt aufdämmern läßt. Prometheus ist der Ahnherr dieser Bildnerzunft. Lukian läßt ihn sagen: er habe beschlossen, Wesen zu bilden, die den Göttern gleichen. Es ist der offenbare Sinn der griechischen Plastik, die Grenze zwischen Gott und Mensch, die Scheidewand zwischen beiden Grenzbegriffen aufzuheben. Man kann nicht darüber hinwegkommen, die beiden Begriffe grenzen aneinander: so sollen sie denn auch in einander überfließen. Diese Flutwelle von Gott, vielmehr von den Göttern auf den Menschen, oder richtiger rückwärts, von allem Menschlichen auf das Götterwesen, sie soll gestaut werden, um mit gesteigerter Kraft der Strahlenbrechung die beiderseitigen Ufer zu durchleuchten. Das ist nicht etwa Atheismus, sondern eben Prometheismus. Das ist auch nicht schlechthin Moralismus — das wäre Prophetismus. Das Neue besteht in dem Spiel des reinen Gefühls, das die Götter darstellt, als wären sie Menschen. Nein, es gab ja vordem solche Menschen nicht. Also das die Menschen darstellt, als wären sie Götter. Nein, denn es gab ja vordem solche Götter noch nicht, in solcher Hoheit, solcher erhabenen Güte, solcher Anmut bei solcher Unnahbarkeit, solcher Kraft, die nicht mehr rohe Gewalt ist, sondern wie die Spielkraft einer Bewegung, die ebenso Ruhe zu sein scheint; so vollendet zweckhaft ist sie in sich selbst geschlossen. Solche Größe und solche Kraft, solche Würde und solche Anmut hat weder ein Mensch vorher besessen, noch auch ein Gott. Auch kein Dichter hat jemals in solcher Vollendung und Einheit scheinbar kontrastierender Momente einen Gott besungen. Die ambrosianischen Locken und allenfalls auch den Ernst der Stirnfurchen kann Phidias der Ilias abgelesen haben; aber was wollen diese einzelnen Züge, so markant sie sein mögen, gegen die Einheit

und Harmonie besagen, welche das Altertum von jenem neuen Zeusbilde zu rühmen wußte.

Die Selbständigkeit und Originalität der griechischen Kunst könnte nicht zur sichern Bestimmung kommen, wenn nicht die Idealisierung, die reine Erzeugung bei ihr jene Wechselwirkung zwischen Mensch und Gott bedeuten müßte. Weder wird der Gott zum Menschen, noch wird der Mensch zu einem Gotte, sondern durch die Läuterung des Begriffs vom Menschen erhöht sich die Idealisierung eines Gottes; und hinwiederum durch die Idealisierung des Gottes, welche der Kunst in ihrem neuen Götterbilde gelingt, kommt auch die Idealisierung des Menschen auf eine höhere Stufe. Beide Idealisierungen wirken ineinander ein, und greifen ineinander über; aber weder ist eine von beiden das Ziel und der eigentliche Gegenstand, noch auch sind es beide, sondern das reine Gefühl allein ist es. Wenn wir diese allgemeine Einschränkung festhalten, so können wir ohne Schädigung der ästhetischen Reinheit die beiderseitigen Prozesse verfolgen, in denen die Plastik das Götterbild und das Menschenbild zu höherer Gestaltung bringt.

13. Der göttliche Mann und das göttliche Weib.

Es spricht gar nicht gegen den Polytheismus, daß die griechische Plastik das Zeusbild zum mindesten nicht zu einer solchen Mannigfaltigkeit der Vollendung bringt, wie ihr dies bei den einzelnen Götteridealen gelungen ist. Man möchte meinen, es sei vielleicht ein Glück, daß uns der olympische Zeus des Phidias nicht erhalten ist; denn er hätte uns vielleicht nicht so einheitlich bezwungen, wie der Götterzyklus, mit dem er das Parthenon besetzt hat. Zeus ist eigentlich doch nur eine Ausnahme, eine menschliche Inkonsequenz im Polytheismus, in dem eigentlich die Götter einander gleichwertig sein sollten, und nicht nach bürgerlicher Menschenart, einer der Herrscher sei. Er müßte eben in seinem Bilde die Göttlichkeit aller anderen Götter vereinigen; solche Vereinigung aber dürfte keine Aufgabe eines plastischen Bildwerks sein. Daher

muß das Interesse an Zeus zurücktreten, insofern er der Göttervater sein soll.

Dagegen aber wird es verständlich, daß einzelne Züge aus seiner enzyklopädischen Einheit heraustreten, und wieder eigene Götter werden, auch wenn sie vorher nicht einmal Götter, sondern schlichte Menschen mit einem bürgerlichen Berufe gewesen waren. Furtwängler hat in seinen „Meisterwerken" darauf hingewiesen, daß Eubulos älter sei, als der Zeus Eubulos in Eleusis, und daß Asklepios sich an Zeus anschließt. In der Tat ist der Asklepios in Neapel des Zeus gar nicht unwürdig. Es gehört zum Wesen des Polytheismus, und daher auch zum innern Handwerk der Plastik, daß für sie nur der einzelne Gott eigentliche Bedeutung haben kann, nicht die abstrakte Einheit eines Götterkönigs.

Und nun tritt dieser Mannigfaltigkeit der Götter gleichmäßig zur Seite die der Menschen. Vorab aber gilt es, alle diese Mannigfaltigkeit von dem Dualbegriff des Menschen, von den beiden Geschlechtern ausgehen zu lassen. Der Mensch ist nicht Mensch, sondern Mann oder Weib, und nur als Mann oder Weib kann er die Abstraktion des Menschen, kann er den Idealbegriff des Menschen vollziehen.

Es kann nicht schroffer die Konsequenz gezogen werden aus dem Begriffe der Wechselwirkung der Idealisierung von Mensch und Gott, welche die Plastik zu vollführen hat, nachdem sie solchermassen im Mythos, in der Religion vorgebildet war: als daß nun auch die männlichen und die weiblichen Götter in begrifflicher Sonderung, in bildlicher Scheidung vorgeführt werden.

Die Wurzeln dieser Scheidung liegen weithin jenseit des menschlichen Gebietes; sie entstammen daher nicht der Korrelation von Mensch und Gott, sondern der von Gott und Natur; und sie sind daher auch verzweigt mit der Korrelation von Mensch und Natur. Die Fruchtbarkeit der Erde fordert eine eigene Göttermutter: die Demeter ist die Gemeter, die Erdmutter. Aber wie vielfach noch mit astralen und tellurischen Motiven die Geschlechtsteilung der Götter zusammenhängen mag, so erlangen doch die menschlichen

und in ihnen erst eigentlich die sittlichen Motive die Vorherrschaft. Wie die Sittenart der Menschen differenziert wird durch den Geschlechtsunterschied, so gewinnt auch das Götterideal erst eine wahrhaft lebensvolle Mannigfaltigkeit durch den Kontrapost der Geschlechter.

Nicht als D o n n e r e r wird uns Z e u s so lebendig, wie als E h e g a t t e. Und wiederum bewährt sich der historische Zufall, der uns von seiner Ehewürde kaum ein plastisches Denkmal aufbewahrt hat, in seiner ästhetischen Rationalität.

Diese Lücke füllt angemessenerweise die H e r a aus. Und dies dürfte doch wohl der beste Sinn der besten Herabilder sein, daß sie die ganze Würde und H o h e i t d e s W e i b e s, der Königin des himmlischen Hauses, der Ehegenossin des Götterkönigs, und der Hüterin daher auch des Eheglücks zu beseligender Darstellung bringt. Diesem Weibe haftet kein Mangel und keine Schwäche an; es fehlt ihr auch nichts von der Hoheit des Mannes; sie stellt das Ideal des Menschen ebenso vollendet dar, wie das höchste Zeusbild dies nur vermöchte. Sie hat auch kein anderes Attribut als das Z e p t e r, das Symbol der Herrschaft, welche der Mann mit ihr teilen muß. Sie hat auch keine andere sittliche oder leibliche Obliegenheit zu verwalten; alle besonderen Reize und Mächte, alle besonderen Kräfte des Geistes und der Seele liegen jenseit ihrer Einheit und Machtvollkommenheit. Sie ist d a s W e i b s c h l e c h t h i n.

Daher wirkt vielleicht auch der K o p f d e r J u n o L u d o v i s i allein, ohne alle Gestalt, mit so geheimnisvoller Gewalt. Man fragt nicht nach der Schönheit bei ihr, denn diese bildet eine besondere Provinz im weiblichen Götterwesen; sie aber ist nichts Besonderes, sondern nur das Götterweib in seiner Einheitlichkeit. Der Weg geht a u f w ä r t s v o n d e r A p h r o d i t e z u r H e r a; nicht umgekehrt. Und es ist um so charakteristischer, daß die auf den Namen der Hera gedeutete Statue des V a t i k a n ebenso von F u r t w ä n g l e r auf A l k a m e n e s, den Schüler des P h i d i a s, zurückgeführt wird, wie die der A p h r o d i t e, mit der sie das ungegürtete Gewand, das die Körperformen durchscheinen läßt, gemeinsam hat. Es mußten erst die

Spezialitäten des weiblichen Göttertypus zur Erscheinung gebracht sein, bevor ihrer aller Einheit in dem Bilde der Hera zur Offenbarung kommen konnte.

Aber auch die Annahme, welche Heinrich Brunn macht und auf die Hera Farnese stützt, daß der Urheber des Hera-Typus Polyklet sei, läßt sich aus unserem Gesichtspunkte verstehen: der Schöpfer des Kanon der die Norm des Mannes in der Jugendkraft darstellt, kann zugleich auch der des weiblichen Idealtypus sein.

Zeus steht auch für diesen Gesichtspunkt an plastischer Bedeutsamkeit zurück. An dem Manne erfüllt sich der Anspruch der Idealität stumpfer und einseitiger, wenn man von der Schönheit absieht, die ohnehin wieder auf die Jugend hinweist. Der Mann ist der Herrscher; sein Wesen liegt in seiner absoluten Macht beschlossen. Was hier noch hinzukommen mag, ergibt schon einen Grenzfall, und daher einen Konflikt mit einer andern Macht, die seiner Absolutheit widerspricht. Dennoch fordert der Polytheismus, fordert die Plastik diese Entfaltung des einen Machtzentrums in die anderen Götter, die seine Brüder oder seine Kinder sind.

14. Die Korrelation zwischen Mensch und Tier.

Ein Götterreich eigener Art vertritt Poseidon, dessen Konflikte mit Zeus den Gegenstand der Ilias bilden. Für die Plastik aber ist er wichtig wegen seines eigenen Reiches, in welchem eine besondere Korrelation zum Menschen entsteht: die Korrelation zwischen Mensch und Tier. Auch sie ist enthalten in der Korrelation von Gott und Mensch. Denn sind die Tiere nicht auch Menschen und nicht auch Götter? Wenn man auf der Erde dies bezweifeln könnte: die Meerwunder besiegen diesen Zweifel.

Brunn hat hervorgehoben, daß die Geschöpfe des Meeres nur aus der geistigen Stimmung für die Unermeßlichkeit des Meeres hervorgehen konnten; denn menschliche Wesen hausen nicht im Wasser. Und er hat

daher die Plastik der Meergottheiten geistvoll als den Ersatz für die in der antiken Malerei fehlende Stimmungslandschaft gedeutet. Er stellte so auch den Kopf einer Meergottheit neben den Zeus von Otricoli.

Ganze Zyklen von Halbgöttern männlichen und weiblichen Geschlechts schaaren sich diesem Typus an. Die Meerwesen sind die Träger der Melancholie, des Quietismus in der Leidenschaft. Daher strahlen von hier aus die mannigfaltigsten Nuancen und Gegensätze der Leidenschaft. Über allen schwebt der Triton, der in seinem enthusiastischen Blick, dem der geöffnete Mund nachzustreben scheint, nicht nur den Himmel mit dem Meere, sondern von seiner Tiefe auch mit der Erde den Himmel zu vermitteln scheint. Er verbindet daher auch schon in seinem halbwachen Träumerblick das wache Bewußtsein mit dem Schlaf und mit dem Tod; wie denn der Hypnos ihm auch verwandt ist, der dann wieder zu den Eroten, den Horen und den Grazien hinüberleitet, die, wie die Tritonen, mit den Nereiden verbunden sind.

Und endlich geht von hier aus der Weg zurück zu einer der ältesten Schöpfungen der griechischen Plastik, zur Medusa, die mit ihrem geschlossenen Auge ebenso Grauen erregt und einen Schrecken, dem doch ein geheimnisvoller Reiz der Anziehung einwohnt; ein Schrecken, wie ihn auch das Auge der Hera erregen soll, die daher kuhäugig ist, weil dieses Auge eine gewaltige, schreckhafte Kraft hat.

So wirft das Meer aus seiner dunklen Tiefe alle dämonischen Furchtgestalten hervor. Und die Plastik erfaßt es unter den weiten Umfang ihrer Aufgaben, diese Weite zu bewältigen, und durch ihre Darstellung zu bemeistern. Es gehört zu der vielverschlungenen Natur des Menschen und mithin zu ihrer Einheit, auch diese dämonischen Irradiationen zu gestaltungsreicher Abwandlung zu bringen. Denn die Natur des Menschen grenzt an die Tierwelt an, und ihre Abgründe liegen eben so sehr in der Meerestiefe, mit ihren Ungetümen, wie andererseits das Spiel der Wellen ein Symbol ist für das Spielwerk des menschlichen Lebens.

15. Das Grenzbild Apollons und des Dionysos.

Die griechische Götterwelt hat es nicht gescheut, eine Gestalt auszubilden, welche an der Grenze von Poesie und Prosa schwebt. Und diese Gefahr ist von besonderer Schwierigkeit für die Plastik, wenn sie aus Poesie und Mythos diese Gestalt übernimmt; zumal wenn diese im Mittelpunkte der hellenischen Religiosität und ihrer Entwicklung steht. Unter allen Göttern dürfte Apollon diese Bedeutung zuzusprechen sein. Nun aber steht er in einer doppelten Entwicklung; einmal wird er, der ursprüngliche Ferntreffer, und der mit seinen Sonnenpfeilen Seuchen und Tod verbreitet, andererseits auch der Spender des innerlichsten Segens, den seine Begleiterinnen, seine Trabanten, die Musen, über das Menschengeschlecht ergießen.

Das Orakel, das der delphische Gott verkündet, bildet wohl die Vermittlung. Der Gott, von dem die tiefste Weisheit ausgeht, ist auch der Musaget, ist auch der Urquell des theoretischen Geistes überhaupt. Es ist nicht nur Politik, welche in Delphi ihren Sitz hat, sondern dieser wird bei Platon auch zum „Nabel der Erde", zum Ursitze der menschlichen Sittlichkeit. Die religiöse Reform, welche damals die hellenische Welt erschütterte, knüpfte an die Läuterung des Apollonkultus an. Orpheus ist selbst nur eine Einzelgestalt, die von dem einheitlichen Apollontypus sich abgesplittert hat, etwa wie der Asklepios von Zeus. Und die orphische Theologie ist es, welche die Läuterung des Apollonkultus auf sich genommen hat.

Diese Verbindung gleichsam zwischen Dichtung und Wahrheit ist aber nur die eine Richtung in der Apollinischen Entwicklung. Nach einer ganz entgegengesetzten Seite jedoch wächst das Verhältnis zwischen Apoll und Dionysos aus. Die zweideutigsten Wege des Menschenwesens liegen auf dieser Grenze; denn die geheimnisvollsten Wurzeln der Mystik sind hier verborgen. Ist es zuerst bei Apollon die Verbindung gleichsam von Seele und Geist im Menschen, von Poesie und Theorie, der zufolge

allein der Gott zum Orakelgott werden mußte, so bricht nun die Doppelnatur des Menschen über ihn herein in der Erkenntnis, daß er unentrinnbar mit der Sinnlichkeit verwachsen ist; daß er, wie Platon sagt, ein noch verschlungeneres Tier als Typhon sei.

Indem neben dem gereinigten Apollonkultus der thrakische Dionysoskult in Attika einfällt, werden nunmehr andere Schreckgestalten wachgerufen, die des Rausches und des Sinnentaumels, des Wahnsinns und der Verzückung, für die es keinen Unterschied mehr zwischen rein und unrein gibt. Daß die griechische Plastik nicht der Zweideutigkeit des Euripides verfallen, dem Korybantenzug des Bakchischen Thiasos nicht erlegen ist, das ist der Verbindung zu verdanken, welche für das Schaffen des Künstlers zwischen Dionysos und Apollon bestand. Dieser Verbindung entsprang die Idealisierung des Dionysos, und der Erste der diese vollzog, war Praxiteles.

Die Idealisierung des Dionysos aber hatte die des Apollon selbst zu ihrer Voraussetzung. Welch ein Abstand zwischen dem Apoll von Tenea in München und dem Apoll des Phidias im Thermenmuseum. Nicht die archaische Gebundenheit, in der nur schlechthin die Gestalt eines Mannes zur Darstellung kommt, macht den Unterschied, sondern die seelische Freiheit in der Gestalt. Die Schönheit des ganzen Körpers, der Rückseite nicht minder als der Vorderseite, sie ist nur eine freilich bedeutsame Nebenwirkung. Aber der vollendeten Durchführung des Gliederbaues, der sanften Neigung des jugendlichen Hauptes entspricht ein seelischer Ausdruck; die Einheit der Natur des Menschen ist jetzt für den Gott gefunden. Das ist die selbstvergessene Hoheit, welche das reine Selbstgefühl zur Erzeugung bringt. Dieser Apollo könnte uns vielleicht den Zeus des Phidias ersetzen.

Er übertrifft daher aus dem Gesichtspunkte der Einheit den Apollon des Praxiteles, der auf einen besondern Moment gespannt und beschränkt wird. Er ist nicht der allgemeine Ferntreffer, sondern der spezielle Eidechsen-

töter. Praxiteles würde sich vielleicht nicht auf eine solche geistige Momentanspannung eingelassen haben, die mehr der Richtung von Myron und Polyklet entspricht, wenn hier nicht der Humor seines Satyrideals in Mitwirkung für ihn käme. Damit ist aber gesagt, daß sein Apollo mit dem Zubehör des Dionysos verwandt wird.

Auch der Musaget des Skopas erreicht nicht die Höhe des Phidiasischen Apollo. Alle feierliche Begeisterung behält hier doch etwas Berufsmäßiges. Die Kithara ist kein universelles Attribut; und auch der Zug der Musen kann nur verstärken, was als Verstärkung zugleich eine Schwächung des eigenen Wesens des Gottes ist. Nur der Apoll von Belvedere kann allenfalls dem des Phidias nicht etwa gleichgestellt, immerhin aber doch beigesellt werden. Nicht in der Schönheit schlechthin liegt der Grund hierfür, sondern in der ursprünglichen Universalität des Ferntreffers, der ebenso der Fernseher ist, für dessen umfassenden Blick daher aber auch partielle Richtungen des Weltregiments verschwinden. Daher hat dieser männliche Ausdruck bei aller Weichheit doch immer Straffheit und Schärfe, keinen Anflug an das Weibliche, dem Skopas nicht entgeht.

16. Aphrodite und ihr Gefolge.

Praxiteles hatte einen andern Zielpunkt als Phidias. Für ihn besteht nicht allein die Richtung auf die gleichzeitige Idealisierung des Dionysos, die ihn zu seiner vielleicht doch allerinnerlichsten Schöpfung, nämlich der Idealisierung des Satyr geführt hat: zugleich besteht für ihn eine Verbindungslinie zwischen Apollon und Aphrodite. Über den kapitolinischen Satyr haben wir schon beim Humor gehandelt; von ihm selbst für den Humor Belehrung geschöpft. Aber der Satyr steht nicht allein als Trabant des Dionysos, sondern seine Parallelfigur ist der Eros, der wiederum auch als Hypnos auf den Poseidonkreis zurückgeht. Diesem aber gehört ursprünglich auch Aphrodite an, die dem Meere ent-

steigt, aus den Untiefen des Meeres für den Menschen geboren wird. Und hinwiederum entsprechen dem Satyrideal die Sondergestalten, welche aus dem Eros sich entfalten, und die in der Sehnsucht (ἵμερος) ihre Einheit finden.

Praxiteles hat zuerst die Aphrodite nackt dargestellt; hat er sie dadurch entweiht? Feilich als ein Kultbild im archaischen Sinne hat er sie nicht geschaffen. Wenn sie aber dennoch für den Kyprischen Kult bestellt wurde, so bedeutet dies nicht, daß er an den Geschmack des Kultus sich angeschmiegt hätte, sondern es bestätigt sich so unsere Grundansicht, daß die reine Kunst auch der Religion gegenüber nur in voller Souveränität verfahren kann. Gelingt ihr dies in ästhetischer Reinheit, so muß der festeste Kultus ins Schwanken kommen, und der ästhetischen Assimilation sich anbequemen.

Praxiteles und Phidias dürfen uns als die beiden Angelpunkte der griechischen Plastik gelten; denn in ihren Schöpfungen prävalieren je eines der beiden Momente des Schönen: in Phidias das Moment des Erhabenen, in Praxiteles das des Humors. Nichts kann lehrreicher sein als diese Verbindung der beiden größten Schöpfungen des Praxiteles: die der Knidia und die des Satyrs. Sie gehören zusammen, um das Moment des Humors zu seinem vollen Inhalt, und auch zu seiner Deutlichkeit zu bringen. Stände der Satyr allein, so könnte die oberflächliche Meinung sich behaupten, daß der Humor eigentlich doch nur eine niedere Kraft der menschlichen Seele ausspräge, eine Nuance, welche ihn doch nur mit der Faunnatur verbindet. Es würde aber nicht einleuchtend, daß der Humor ihn zu den lichtesten Höhen all seines Strebens zu erheben vermöchte. Es würde die Demonstration nicht eindringlich, daß der Satyr nicht zufällig in ähnlicher Haltung dasteht, wie der Apollon Sauroktonos: er weist vom Dionysos ab auf Apollon hin; er ist nicht minder auch seines Geistes und Blutes.

Nun hat Praxiteles zugleich aber auch das Ideal der Aphrodite erschaffen. Sie ist nicht Hera, und auch

Athena nicht: ist sie aber etwa Venus vulgivaga? Und warum ist sie es nicht? Ist nicht die Liebe Geschlechtsliebe? Oder wäre sie für Praxiteles etwa die Liebe der göttlichen Komödie?

Daß sie dies nicht werden kann, daß sie dieser Gefahr entrinnt, und dennoch alle unkeusche Empfindung abwehrt, nur reine Anbetung der Menschenliebe entzündet, nur divin amore des ästhetischen Gefühls erweckt, das ist die Wirkung des Humors, der auch in diesem heiligsten Bildwerke der Kunst lebt; der auch in dem kleinen Nebenzuge sich köstlich ausspricht, daß die Göttin das Gewand zur Seite legt. Sie hat das unnachahmliche Lächeln des Humors; vielleicht noch ausgesprochener die von Milo in Paris als die Vatikanische.

Das Lächeln ist eine Urkraft des Mythos, die im Satyr, wie in der Aphrodite ihre Idealisierung empfängt. Es ist nicht mehr das Lachen der Medusa in den Metopen von Selinunt, das die Schadenfreude des dämonischen Entsetzens und Verderbens ausdrückt. Und es ist auch nicht etwa die Verstohlenheit einer üppigen Sinnlichkeit, welche in einem sonst seelenlosen Gesichte kichert, sondern es ist die selbstvergessene Freundlichkeit, die den Gipfel der Erhabenheit bilden würde, wenn nicht auch diese in göttlicher Selbsterniedrigung abgetan werden sollte.

Es ist das Schicksal der Natürlichkeit, der Sinnlichkeit des Menschenwesens diesen Zweifel an seiner eigentlichen, seiner höhern Bestimmung zu erregen. Ist er nur ein Leibeswesen, und als solches nur ein höheres Tier, mit dem er den Geschlechtstrieb gemein hat? Oder soll er sich seines Leibes schämen und seines Geschlechtstriebes?

Wenn die hohe Kunst das souveräne Mittel gegen diese Verirrung des Menschengefühls ist, so ist sie dies durch die Göttergabe des Humors. Und wenn nicht nur die Venus von Medici, sondern selbst die kapitolinische und die Knidia im allgemeinen Urteil der von Melos nachstehen sollten, so möchte es die schwächere Evidenz des Humors sein, die geringere Leuchtkraft des Lächelns, welche

jenen Nachbildungen den allerhöchsten Grad der Selbstvergessenheit versagt.

Die Aphrodite des Praxiteles sprechen wir als Bestätigung unseres Grundgedankens an, daß nicht die Schönheit der Gestalt, auch die des Weibes nicht, die Quintessenz des reinen Gefühls bildet; daß sie nicht identisch ist mit der Schönheit des reinen Gefühls. In ihr waltet nur dasjenige Moment des Schönen, welches der Humor bildet, vor. Nicht die Erhabenheit prävaliert, wie im Apollon des Phidias; sie fehlt wahrlich nicht, aber sie wird, wie verschämt, in den Schatten gestellt von der Liebe des Humors. Der Humor macht die Schönheit der Aphrodite zur Göttin der Liebe, und durch sie zur idealisierten Schönheit.

Mit dem Momente des Humors werden uns auch alle die bekannten Typen des Dionysoskreises ebenso verständlich, wie sie uns bereits als die Urweltschöpfer des Dramas zur Erkenntnis gekommen sind. Vielleicht bildet der Apollo Giustiniani nach Brunns Belehrung den Übergang. In ihm ist der dichterische Wahnsinn ausgeprägt, feiner, edler, aber in derselben Prägnanz, wie im Triton, der als ein Dämon des Meeres mit der Aphrodite gleichsam zum Eros wird.

17. Athena die Göttin des Geistes.

Aphrodite hat eine gewaltige Nebenbuhlerin an der Athena. Auch sie ist nicht universell, wie die Hera; sie ist die Schutzgöttin der Stadt des Geistes: sie ist die Göttin des Phidias. Wir haben jetzt den Kopf der Athena Lemnia in Bologna, und wir haben in ihm das vollendete Antlitz des Geistes, der die Werke Athens verwaltet. Fast möchte man denken dürfen, daß gegen diese Souveränität, gegen diese Autarkie des Geistes die Athena Parthenos zurücksteht, wie die Statuette sie erkennen läßt. In ihr waltet noch das archaische Lächeln; aber dessen bedarf es nicht mehr im Kopf der Lemnia; denn in ihm galt es, den ganzen Tiefsinn, den der Geist fordert, zum vorwiegenden

Ausdruck zu bringen: die Tiefe des Geistes hat die Schönheit in sich verschlungen. Und nun mag sie auch als Vorkämpferin Athens mit ihrer Aegis figurieren; sie bleibt doch die Göttin der *Weisheit*; diese ist die Burg Athens. *Weisheit und Schönheit hat Athen in der Liebe verbunden.*

Welch ein Abstand wiederum zwischen der Artemis auf den *Metopen von Selinunt*, die in Kaltsinn dabei steht, während sie den *Aktäon* von seinen Hunden zerreißen läßt. Welch ein Abstand auch zwischen *Apollon*, der den *Marsyas* schinden läßt, und dieser Idealität des Geistes und der Vormacht des Geistes. Artemis bestraft wenigstens noch einen Frevel der Keuschheit; ihre *Nacktheit* erscheint noch nur im Bade; Apollo aber rächt sich an einem Mitbewerber um seine Virtuosität in der Flötenkunst. Athena dagegen ist wie *eine neue Hera* geworden, eine *Universalgottheit des Geistes*. Das ist der große Triumph des *Phidias*, daß er zu den Füßen dieser Göttin die ganze geistige Macht Athens, den *Olymp und die Heroenwelt* niederlegen kann.

18. Die Giebel des Parthenon.

Die *Giebel des Parthenon* sind daher nicht nur der Gipfel seiner Kunst, nicht nur der Gipfel der griechischen Plastik überhaupt, sondern zugleich auch die symbolische *Einheit des griechischen Geistes*, seiner Kämpfe und seiner Siege, seiner ehrwürdigen Vorzeit mit ihren mystischen Zaubern, wie sogar auch seiner aktualen Wirklichkeit. Auf diesen Giebelfeldern, ihren Friesen und Metopen sind alle symbolischen Zeugen der hellenischen Eigenart versammelt. Mag er immerhin sie nicht alle selbst aus dem Stein herausgehauen haben, so sind sie doch in ihrem Zusammenhange seinem Geiste entsprungen. Und dieser Zusammenhang ist in seiner Vollendung eine *neue Form der Plastik*.

Die *Einzelfigur* hört auf, der einzige, der vornehmliche Gegenstand der Plastik zu sein. Mag darüber

selbst die allseitige Rundfigur preisgegeben werden, und dadurch sogar auch die volle Selbstständigkeit der Plastik selbst, die zu einem dienenden Gliede der Architektur zu werden droht. Phidias hat diese Skepsis nicht angefochten. Athena muß nicht minder alle Kreise des Geistes um sich beschreiben, wie Zeus die Götter um sich schaart. Gegen Athena tritt jetzt selbst Hera zurück. Die Weisheit ist nicht mehr ein Teil der Gottheit, sondern nicht minder als die Kraft und die Größe die Gottheit selbst.

Es ist nicht unbedeutsam, daß über die Figuren besonders vom Ostgiebel des Parthenon die Deutungen so mannigfaltig und so schwankend sind; um den Einen Punkt aber scheinen sich alle zu bewegen, nämlich: daß die Figuren dem Kreise der Nachtgottheiten angehören, von der Persephone bis hinauf zur Aphrodite. Es ist eben das unermeßliche Feld der autochthonen Symbolik, das hier abgeschritten wird. Und so mag Furtwänglers Deutung auf die Moiren wohl ins Schwarze treffen. Daher ist auch gerade bei diesen mächtigsten Gestalten, die den Beschauer im British Museum zur Entzückung hinreißen, das Liegen der weitgestreckten Figuren, und gar das Übereinanderliegen der Zwei so überwältigend, und so charakteristisch. Der aufrechte Stand bezeichnet die Einzelfigur; hier aber kommt es auf einen Zusammenschluß an; die Vereinigung aller dieser Gottheiten ist hier das plastische Problem. Und wenn es selbst nicht Gottheiten der Nacht wären, so müßte die aufrechte Stellung hier der Liegestellung weichen, weil dadurch das neue Problem schon an dem einzelnen Körper selbst veranschaulicht wird, an der Ausbreitung seines weiten Gliederbaues, wie denn auch die einzelnen Figuren, als solche, diesem Gesichtspunkte entsprechen.

Die Bildwerke an den Giebeln zu Olympia haben ebenfalls große Gruppen zum Gegenstande, teils mythischen Inhalts, aber mit dem Wettkampf um die Liebe, wie bei der Wettfahrt um die Hippodameia, und in Phigalia den Kampf der

Kentauren und Lapithen beim Hochzeitsmahl des Peirithoos. Dort ist Zeus, hier Apollon in der Mitte. In den Kentauren erkennen wir wiederum die Halbtiere und Halbmenschen, die das Wesen des Menschen, die Würde seiner Liebeslust in mystische Zweideutigkeit bringen.

18. Der Amazonen-Kampf.

Ein anderes Thema weist schon über den engern Mythos hinaus, nämlich nicht nur der Festzug der **Panathenäen**, der politische Aktualität hat, sondern auch der Kampf der Athener mit den Amazonen. Hier handelt es sich nicht nur um eine Periode der politischen Vorzeit, die der Gynaikokratie, welche das griechische Drama und die Aristophanische Komödie bewegt, sondern ein Urthema der Plastik tritt hier wieder auf, das der Hera, der Kraft im Weibe, der Ebenbürtigkeit des Weibes mit dem Manne, der Einheit in der Natur des Menschen auch ob der Differenz des Geschlechts.

Daß die Idealität des Weibes der schlichte Sinn des Amazonentypus sei, darüber ist sicherlich dem andächtigen Beschauer immer eine zwingende Mahnung aufgestiegen: E. Löwy hat in einem schönen Aufsatze, der eine Stilkritik der verschiedenen Amazonentypen enthält, diesen Gedanken klargestellt. Ist doch der Ephebe im Wettkampfe eine der Ursprungsgestalten der Plastik; wie sollte da das Weib in seiner Jugendkraft in der plastischen Ringschule fehlen? Der Dualis von Mensch und Gott fordert diese Ergänzung zu Hera und Athena auf Seiten des Menschen.

Hier zeigt sich nun aber beinahe mehr noch als überall sonst die innerlichste Einheit der beiden Formprinzipien, der beiden Arten der Vorbedingungen des reinen Gefühls. Das Weib kann als Mensch nicht nur die Kraft zu bedeuten haben: die Liebe ist die Grundkraft der Menschennatur des Weibes. Und daher ist

schon in der archaischen Kunst der letzte Sinn des Amazonentypus zur Darstellung gekommen in jenem Relief, auf welchem Penthesileia, von Achill getroffen, im ergreifendsten Liebesblick vor ihm in die Knie sinkt.

Das ist der Sinn der Amazone mit der Wunde in der griechischen Plastik. Diese Wunde ist nicht nur das Attribut ihrer Niederlage, sondern zugleich das ihrer Natur, ihrer Einheit, die nicht durch den wilden Kampf vollzogen wird, sondern am letzten Ende immer nur durch ihre eigenste Macht und Kraft, durch die Liebe, die ihre Obermacht ist. Ich glaube in London auch auf Metopen beobachtet zu haben, daß auch der Krieger, von der Liebe ergriffen, mit der Mordwaffe einhält, und daß eine Scene entsteht, wie sie aus der Jungfrau von Orleans bekannt ist. So bleibt auch bei der Amazone ihre Unterwerfung zugleich ihr Sieg,

19. Die Niobegruppe.

Von den Amazonen führt uns ein gerader Weg zu der großen Gruppe der Niobiden. Sie durften im plastischen Zyklus nicht fehlen, sind sie doch auf Seiten des Weibes die Analogie zum Prometheus. Das spezifische Leiden der weiblichen Mutter gegen den Neid der Götter. Und der prometheische Sieg auch des weiblichen Menschen in diesem grössten aller Leiden; daher auch der höchste Grad der Kraft in diesem schwersten Leiden.

Gegen dieses urmenschliche Leiden tritt auch die Laokoongruppe in den Schatten. Bei den Niobiden ist nichts Genrehaftes, keine Spur von einer Reklame des Schmerzes. Stummheit, Versteinerung nach dem Wortlaute des Mythos, ist die einzige Antwort, welche die menschliche Würde gegen das unbegreifliche Walten der Götter übrig läßt. So führt hier ein gewisses Ende der Plastik auf den Tod hin, mit dem die Plastik in den Sarkophagen immer sich zu befassen hatte.

20. Der Tod und die reifende Kultur.

Helbig lehrt, daß auf den Grabreliefs der attischen Blütezeit mythische Szenen nicht nachweisbar seien. Dies könnte auffallen; denn der Hermes bildet ja einen Höhepunkt im Schaffen des Praxiteles; und der Hermes ist ja nicht allein schlechthin der Götterbote, sondern der Mittler zwischen der Ober- und der Unterwelt, er ist der Seelengeleiter (ψυχοπομπὸς) zum Hades. Warum verzichtet die plastische Blütezeit auf die mythischen Motive der Blütezeit?

Man kennt die natürlichen Motive der ehelichen, der Familienliebe, welche so ergreifend die Grabreliefs darstellen. Der Tod erscheint in ihnen wie überwunden, das bürgerliche Leben der Gesittung wird fortgeführt. Das Jenseits der reifen Griechenzeit war in der Tat nur die zur Kunst idealisierte Wirklichkeit. Man entsagte den düsteren Bildern des Schattenlebens, sofern man sich nicht zu den orphischen Gedanken, welche Platon mit seiner Ethik ausstattet, in der Kunst erheben mochte. Die Kunst ist die Ausbreitung des Lebens, seine Behauptung, seine Verwirklichung, seine Verklärung über den Tod hinaus. Auch der Götterbote, der zum Hades geleitet, kann hier verabschiedet werden. Hier reicht der Mann der Gattin zuversichtlich die Hand, und die treue Dienerin steht zur Seite, und die Kinder sind um den Schoß der Eltern versammelt; so ist alle Seligkeit des Jenseits ersetzt und erfüllt.

Schon seit Phidias tritt Eirene auf, die Schutzgöttin des Friedens, die auch die Pflegerin des Plutos ist, also der wirtschaftlichen Kultur. Die Rationalisierung der Götter hat begonnen, daher auch ihre Auflösung in das Familienleben. Artemis spaltet sich in die Iphigenia, in deren Gestalt die Zwiespältigkeit des trojanischen Mythos zur Auflösung kommt.

So obsiegt der Friede auch über das Fortleben im Tode, wenn es mehr sein soll als Fortführung des irdischen Daseins.

Die Einheit der Natur des Menschen wird auch in dieser Steigerung der letzte Sinn der Plastik.

21. Die Porträtstatue.

Indessen hat die statuarische Kunst noch einen Höhepunkt gehabt, der in der Übersteigerung des plastischen Wollens und Könnens das Zeichen des Niedergangs in sich trägt. Lysipp war der Zeitgenosse Alexanders, von dessen Porträtstatue man noch eine Kopie annimmt. Die Porträtstatue aber verpflanzt die Idealisierung in die Individualisierung.

Mit der Individualisierung hängt auch die Bewegung, als solche, zusammen. In der hohen Kunst gründet sich die Bewegung in der Ruhe, welche als Ursprung der Bewegung dargestellt wird. So hebt sich die Bewegung für ihren eigenen Bestand in die Ruhe auf. Lysipp dagegen macht die Bewegung, als Erscheinung, zu seinem Problem. Daher gibt er dem ganzen Rumpfe nach allen Richtungen hin die Bewegungserscheinung.

Myron hat zwar auch schon die Bewegung im Diskoswerfer zum Problem gemacht, aber das Moment des Wurfes wird hier in seinem Ursprung gefaßt; es ist mehr der Moment der Spannung als das Moment des Wurfes, in dem hier die Bewegung erscheinen wird. Nicht anders ist es im Kanon des Polyklet. Es ist vielleicht auch schon nicht nebensächlich, daß Lysipp im Apoxyomenos ein technisches, dem Kampfe selbst äußerliches Moment sich zum Problem macht. In jeder Hinsicht steht auch aus diesem Gesichtspunkte der Diadumenos höher

So läßt sich denn auch die Nachricht verstehen, daß dieser Künstler 1500 Werke geschaffen haben soll, darunter allerdings den größten Teil aus Bronze, deren Guß geringere Zeit fordern soll als die Bearbeitung des Marmors. Sein Bruder hat auch den Gipsabguß erfunden.

Noch charakteristischer aber dürfte für Lysipp sein, daß er neben den Porträtstatuen auch die Allegorie gepflegt hat. Und in dieser Beziehung ist es nicht ohne

Bedeutung, daß der Kairos, die Opportunität, von ihm dargestellt ist. Freilich wird nur über diese einzige allegorische Figur von ihm berichtet, aber sie ist das Symptom, das Symbol der veränderten Zeitanschauung: das Ewige hat angefangen, im Transitorischen der Zeitlichkeit sich zu verflüchtigen.

Und nun führt der Hellenismus in die vielgestaltige Römerzeit hinein. Größte Macht ist noch nicht Größe, diejenige Größe und Hoheit, deren die Kunst bedarf. Die Kleinheit der Macht beweist sich in der Aneignung und Nachahmung des Großen, das sie selbst mit aller ihrer Macht nicht zu erschaffen vermag. Lysipp schon hat auch schier grenzenlose Macht. Aber indem er die Bewegungsform zur Körperform gestalten will, erliegt er der Gefahr, die Verinnerlichung nicht zu erreichen, die er gerade auch in der Individualisierung anstrebt. Die Seelenform verschmilzt daher bei ihm nicht mit der Körperform, und so kann er die Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen nicht vollziehen, und er ist daher bei aller seiner Mächtigkeit zum Absturz in das Genre prädisponiert.

22. Die Bildkunst der Römer.

Das Römervolk hat seine Größe mehr noch im Rechte als im Staate. Das Recht ist gleichsam die Kunst des Staates. Und diese römische Kunst, das römische Recht, hat aller Abrogation getrotzt: denn es hat den Wert weltgeschichtlicher Ewigkeit.

Das Recht hat sein Fundament im sittlichen Individuum des Menschen. Es ist verständlich, daß die römische Plastik Originalität gewinnt in der Porträtbüste. Die Porträtstatue gehört der griechischen Kunst an, und sie vollendet sich dort bedeutsamer Weise in denen des Sophokles und des Demosthenes. Für den römischen Rechtsgeist dagegen bedarf es nur der Porträtbüste; im Antlitz kommt der Geist des Menschen hier zu voller Offenbarung. Die Statue des Augustus will nicht nur Porträtstatue sein; sie stellt schon das Wahnbild

des Kaisergottes dar. Daher hängt sie ihm auch, wie ein Gorgoneion, den Schildpanzer mit den drei mythologischen Etagen um. Wirkliches Leben stellt dagegen der kleine Augustuskopf dar; darin wird der Kopf des Menschen, als des neuen Cäsar, idealisiert. Und so möchte es in der ganzen großen Porträtgalerie der römischen Plastik sich durchführen lassen.

23. Die Katakombenkunst und die christliche Plastik.

Das römische Reich geht nun aber in das heilige römische Reich über, die griechische Antike wird in Rom zur christlichen Katakombenkunst. Und diese Gräbersymbolik verbindet die Antike mit dem jungen Christentum. Wie das Christentum in seiner Trinität die Brücke mit dem Heidentum nicht abbricht, so ist es selbst nicht nur an diesem Teile eine Weitergeburt des Mythos, sondern es hat sich auch vermittelst und vermöge der Plastik in die Herzen seiner ersten Bekenner eingeschlichen, und in ihnen eingepflanzt.

Wenngleich in den frühesten Katakombenbildern Christus selbst noch gar nicht zur Darstellung gekommen ist, sondern in unverkümmerter antiker Gesinnung der Verstorbene selbst in seinem Porträt, so wird doch der gute Hirte, als der alte Hermes, weiter gedacht, der jetzt in das Paradies, nicht mehr in den Hades geleitet. Hier hat die Plastik kein eigenes Leben, keine Freiheit der Probleme und der Stoffverwandlung. Hier hat sie sich in die Unterwelt verurteilt. Und für ihre Freiheit bleibt auch der Himmel, der sich hier auftut, nur immer ein Jenseits, also eine Unterwelt. Der Olymp ist mit allen seinen menschlichen Torheiten immer eine Oberwelt, weil eine Erhöhung, eine Krafterweiterung des schlechthin menschlichen Daseins; hier dagegen wird dieses irdische Dasein vereitelt, und dafür soll ihm eine andere Welt zum Ersatz gegeben werden, die zwar nicht seine Wirklichkeit ist, noch sein kann, aber seine Wahrheit werden soll. Und diese Wahrheit soll nun plastische Erscheinung werden.

Widerspricht dieses plastische Problem nicht dem plastischen Begriffe der Erscheinung? Man täusche sich nicht durch vermeintliche Erweiterungen, oder gar Erhöhungen des Plastischen. Hier gilt ein genauer und klarer Maßstab, den wir in der Einheit der Menschennatur gefunden haben. Von diesem Grundbegriffe aus geht daher unsere Frage an die Möglichkeit der christlichen Plastik; und von diesem Grundbegriffe aus ist die Frage beantwortet, sobald sie gestellt ist. Mag der Begriff des Menschen durch sie höher werden; könnte es selbst möglich sein, daß der Begriff Gottes durch sie höher würde, all dies würde vielleicht die Religion angehen, aber nicht die Ästhetik des reinen Gefühls. Diese hat es nicht mit Gott zu tun, so wenig als mit den Göttern. Denn die Götter sind ihr nur Menschenideale, mithin nur Menschen. Und nur mit dem Menschen will sie es zu tun haben, und zwar mit der Einheit seiner Natur, mit deren Einheit in Leib und Seele. Haben die Götter, oder hat etwa auch Gott ebenfalls einen Leib, wie der Mensch? Kann er also, als Gott, in die Einheit der Natur des Menschen aufgenommen, in sie einverleibt werden?

Diese Frage wird zur Lebensfrage der christlichen Plastik. Lassen wir Friedrich Vischer hier sprechen: „Dieses Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es ist der Mythus einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben sollte. Die mythischen Wesen des klassischen Ideals gelten auch als wirklich atmend und lebend, aber doch ist es nicht eigentlich trockener Ernst damit..es gibt neben ihnen eine Geschichte und Natur....Hier aber ist es dogmatischer Ernst mit der Behauptung der geschichtlichen Existenz.“ Das Unplastische dieses christlichen Ideals wird nun besonders an der Vorstellung vom Sohne erläutert. „Christus soll ganz Gott und ganz historischer Mensch sein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplastisch, denn ein plastischer Typus kann nur entstehen, wo das Ganze der Gottheit bloß mittelbar durch vollkommene Darstellung eines bestimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darstellung kommt; die ganze Menschheit, die doch in einem empirisch Einzelnen dargestellt sein soll, schließt zwar alle Vollkommenheit des

Menschen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einseitigkeit, die zu einem Typus nötig ist, aus, und begreift zugleich alles Leiden des Menschen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härtesten Naturalismus und Individualismus in sich." Vischer konkludiert daher: weder das Göttliche, noch das Weltliche „wird dadurch plastisch ideal." Nach unserer Terminologie ist das Göttliche die Seele in der Natur des Menschen, und ihr hat die Plastik die Einheit der Körpergestalt aufzuprägen.

Wiederum müsen wir uns hier dessen erinnern, daß die systematische Ästhetik nicht Kunstgeschichte ist. Wir haben nicht über das Mittelalter, noch über seine Kunstentwicklung hier zu urteilen. Wir gedenken vielmehr in dankbarer Bewunderung aller der Leistungen der christlichen Plastik, zumal wie sie die Fassaden der Kirchen schmücken. Wer könnte vor den Domen von Siena und Orvieto gestanden sein, oder gar vor denen von Rouen und Reims, ohne die Tiefe und die Größe gefühlt zu haben, zu der sich hier die christliche Plastik innerhalb und außerhalb der strengen Gotik erhoben hat. Aber gerade an der Plastik der französischen Gotik dürfte es unverkennbar sein, daß sie den Bannkreis der christlichen Legende verläßt, oder aus ihm herausstrebt, wie in klassischer Besinnung, rein menschliche, besonders Frauengestalten darzustellen. Je vereinzelter diese Beispiele sein mögen, desto lehrreicher sollten sie wirken.

Aber selbst in diesen Großleistungen der Plastik zeigt sich die allgemeine Bedingtheit, in der die christliche Plastik gehalten wird: sie hat der Kathedrale sich einzuordnen, in welcher der Klerus seine Macht entfaltet, sich daher in das architektonische Gliederwerk einzufügen. Es steht ihr kein selbständiges Eigenleben zu; sie darf froh sein, wenn sie an den Portalen in den Nischen und unter den Spitzbögen selbst ein Unterkommen findet.

24. Die Renaissanceplastik.

Die Renaissance ist vom Mittelalter geboren, bevor sie aus der Antike wiedergeboren wurde. Ihre ursprüng-

liche mittelalterliche Natur bringt deutlich die Plastik hervor. Wie vereinzelt stehen die großen weltlichen Standbilder, wie das Reiterstandbild des Colleoni von Andrea del Verrocchio und des Gattamelata von Donatello. Das ganze weite Feld der Plastik wird von den kirchlichen Stoffen beherrscht. Und wo aktuelle Aufgaben hervortreten, da sind sie eben auch im kirchlichen Dienste, als Grabmäler in den Kirchen; und wo Donatello seine Reliefs von größter dramatischer Bewegtheit schafft, da ordnen sie sich dem Altarwesen ein, und passen sich seinen Massen an, wie in Padua.

Wahrhafte Innerlichkeit ist das Gepräge der großen Plastik des Marienkultus und des ganzen Zyklus der heiligen Familie. Selbst im glasierten Ton wird man dieses Anblicks nicht überdrüssig. Diese Bildhauer allein machen es verständlich, daß Florenz die Stadt Savonarolas werden konnte. Die Emsigkeit und die Konsequenz dieser Plastik ist das untrügliche Zeichen einer Wahrhaftigkeit der religiösen Gesinnung, einer Wahrhaftigkeit, die freilich auch auf seiten der reinen Menschlichkeit liegt, wie sie für die Plastik wenigstens unmittelbarer an der Maria als am Christus sich entzünden konnte. Aber auch Christus ist durch Verrocchio wahrlich zu einer wahrhaften, zu einer wahrhaft menschlichen Erscheinung gebracht worden. Der Christus an der Ostseite von Or San Michele in Florenz ist der Lehrer des Ungläubigen. Als Lehrer ist Christus hier vielleicht zu der schönsten Darstellung gekommen, welche zum mindesten die Plastik, vielleicht die bildende Kunst überhaupt von ihm erbracht hat. Hier ist das Feierliche und Großartige erreicht, und mit dem Ernst der Güte gepaart.

Wenn die großen Zeitgenossen Donatellos Markus, an der Südseite, bevorzugt zu haben scheinen, so dürfte hierbei ihre religiöse Skepsis mitgesprochen haben; denn sie lobten ja besonders die Naivität dieser Augen. In Christus dagegen ist auch in der Stellung die ganze volle Freiheit, die den Lehrer offenbart, der mehr sein soll als ein Verkünder.

25. Michelangelo.

Überblickt man nun das ganze große Gebiet dieser Plastik, wie sie in Italien besonders seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in Niccolò Pisano anhebt, so begreift man wohl, daß Michelangelo wie eine neue Offenbarung in derselben Welt erscheint, in der er lebt und arbeitet, aus der er hervorgeht, und der er mit der ganzen Universalität seines Geistes angehört. Er ist nicht nur der universelle Künstler, und er ist auch nicht nur der universelle Geist, der als Dichter auch philosophiert; alle diese wunderbaren Gesamteigenschaften sind doch auch, mehr oder weniger, bei anderen seiner Zeit- und Kunstgenossen vorhanden. Was ihn vielleicht sogar vor Lionardo auszeichnet, das ist diejenige Richtung seiner Terribilità, welche am meisten seine Modernität, und daher auch seine Mustergültigkeit für den Begriff des modernen Menschen kennzeichnet, seine Geistesgemeinschaft mit seinem großen Landsmann Dante, dem Urheber des italienischen Vaterlands, seines Staates und daher auch seines geistigen Kulturzentrums: Michelangelo ist Politiker ebenso, wie er universeller Künstler und Grübler über den tiefsten Sinn der Kunst ist.

Man kann doch wohl den Menschen Michelangelo nicht begreifen, wenn man diese Seite in seinem vielgestaltigen Wesen übersieht. Man wird ihm ungerecht, wenn man den Medici gegenüber nicht bedenkt, daß sein Vaterland nicht seine Vaterstadt allein, noch auch die Weltstadt der Christenheit ist, sondern daß die Freiheit erst den Begriff seiner Vaterstadt erfüllt, und daher wohl auch sie im höchsten Sinne erst den Begriff, das Ideal einer Metropole der Christenheit.

Ohne die Politik läßt sich daher vor allem auch die Frage seiner Religiosität gar nicht behandeln. Wer die Freiheit liebt, der kann zwar Mystiker werden, aber nimmermehr ein Sklave des dogmatischen Kirchenglaubens. Die Ästhetik hat ebenso der Literaturgeschichte für ihr Interesse an der Biographie die Wege zu weisen,

wie der Kunstgeschichte an diesem freilich interessanten und bedenklichen Punkte. Die Systematik der Kulturinteressen bildet hier den Wegweiser. Und dieser führt in gerader Richtung auf die Werke selbst hin, die das eigentliche Leben eines solchen Genius ausmachen. Jeder Mensch ist ein Rätsel; wie sollte es nicht in höherem Maße ein solcher Wundermensch sein, der die Grenzen des Menschlichen nicht nur persönlich in seinem Kunstvermögen überschritten, sondern der sie auch erweitert und erhöht hat in den Gebilden und Gestalten seiner Schöpfungen. Wenn diese schon als Gestalten ein rätselhaftes Dasein zeigen, wie sollte der Schöpfer selbst es weniger sein als seine Werke?

Wenn wir nun aber in seinem überreichen Lebenskreise einen Radius finden, wie die Politik ihn für den modernen Menschen bildet, so darf man diesen wohl zum Durchmesser machen. Aus der Begeisterung für die Freiheit des Bürgers ist seine Religiosität vereinbar mit der schrankenlosen Ungebundenheit seines künstlerischen Schaffens. Freilich liegt in dieser Freiheitsidee, als der Einheit seines Geistes, zugleich auch der Schwerpunkt für die Tragik seines persönlichen Lebens, als Künstler, der im Auftrage von Päpsten alle seine Schöpfungen ausführt, von Päpsten, die zum Teile seine ursprünglichen Mäcenaten waren. Hätte er etwa sich schlechterdings ihnen unterwerfen, ihre Pläne und Entwürfe zu den seinigen machen können? Er wäre nicht der Genius, dessen Botschaft er in sich fühlt, wenn er die Freiheit seines Schaffens sich hätte unterbinden lassen wollen; lieber mußte er, wie er sagte, seine ganze Jugend sich verderben lassen.

Für ihn durfte weder die Familie der Medicäer, noch auch der Papst selbst, unter dessen vierfachem Wechsel er gearbeitet hat, eine Schranke seiner Freiheit sein: konnte es dennoch aber das Dogma sein? Sollte die Schwerkraft seiner Freiheit an diesem harten Anstoß des Mittelalters, das immer noch in die Renaissance hineinragt, und vollends in der beginnenden katholischen Restauration seines späteren Alters zu neuer Härte sich versteifte, schwach und unwirksam geworden sein? Wir würden die Einheit in diesem ideal schöpferischen Geiste aufgeben müssen, wenn wir ihr sein

allgemeines Zentrum der Freiheit hier versagen sollten. Unbefangen von solchem biographischen Vorurteil gehen wir an die Betrachtung seines Werkes heran.

26. Die Medicäergräber.

Hätten wir nur die Medicäergräber von Michelangelo, so müßten wir erkennen, daß die Politik, wie sie seit Dante die italienische Seele bewegt, der Mittelpunkt auch seines mannhaften Denkens gewesen ist. Die ästhetische Orientierung hat nicht auf die biographische Quellengeschichte dieses größten aller Denkmäler näher einzugehen. Genügt es nicht schon zu wissen, daß Fürstengräber hier bestellt waren als Ergänzung der ersten in der alten Sakristei geborgenen Familiengruft des Hauses Medici, mit dem, in seinem Steigen und Fallen, wie in seiner Abzweigung auf den päpstlichen Thron, die Geschicke von Florenz und Rom in diesem ganzen neuen Perikleischen Zeitalter verschlungen waren.

Einen tragischen Stachel mag es zudem haben, daß der Auftrag dahin ging, „zwei nichtswürdige Sprößlinge dieses Tyrannengeschlechts zu verherrlichen." Doch ist auf dies Moment kein besonderer Wert zu legen, und daher auch auf den Gedanken zu verzichten, daß das politische Gefühl sich hier zu einem Racheakt verhärtet hätte. Wir stehen vor einem der allergrößten Werke der gesamten Kunstentwicklung, vor dem daher aller zeitliche Anlaß selber zum Symbol herabsinkt. Es handelt sich um Männer der politischen Gewalt seiner Vaterstadt, welche Vaterstadt er im Geiste Dantes mit der Sehnsucht des Vaterlands verknüpfte. Dieser politische Schwerpunkt seines Lebens und seines mannhaften Strebens ist das Grundmotiv dieses Grabmals.

Gehen wir von der linken Gruppe aus, so müssen wir doch alsbald auf die rechte hinüberblicken. Denn es besteht ein Kontrapost zunächst zwischen diesen beiden Gruppen, und dann wieder auf jeder einzelnen Gruppe zwischen der weiblichen und der männlichen Figur. Die Deutung der linken Hauptfigur auf die Nacht ist unbezweifelbar. Wir

sehen ein Weib, in tiefen Schlaf versunken, ihre riesenhaften Glieder ausstrecken. Ein Diadem mit Stern und Mondsichel schmückt ihre Stirn. Sie ist eine Naturgöttin, eine wahrhafte Idealisierung des Weibes in der Höhe der Kraft und in der Tiefe der Weisheit, eine Amazonenkönigin und eine Athena.

Der linke Fuß ist erhoben; er soll an die Gewalt gemahnen, welche von dieser Gestalt ausgeht, wenn sie sich erhebt. Über die Riesenkraft des Gliederbaues aber ist doch noch der Ausdruck dieses Antlitzes erhöht. So oft ich vor dieser Göttin stand, konnte ich mich niemals des Gedankens erwehren, als ob ein Dantesker Ausdruck in diese Züge, besonders in die Nasenform hineinspielte. Das mag Einbildung sein; sicher aber ist es, daß hier der divin amore in Stein verewigt ist. Diese Beatrice lebt; sie schläft nur, weil in ihr beschwichtigt sind nun alle Triebe. Die Menschenliebe zur großen einheitlichen Natur des Weibes hat diese Gestalt, diese Glieder, die Züge und die Form dieses Antlitzes geschaffen; höchste Kraft auf tiefstem Seelengrunde. Eine neue Geburt der alten Mutter Nacht, eine neue Göttin der Schönheit aus diesem Meer der Nacht.

Kann es ein Übertreffen, kann es auch nur ein Gleichkommen geben zu dieser Vollendung des Weibes?

Wir gehen zur rechten Gestalt hinüber. Sie hebt den linken Schenkel, während die jugendlichere rechte Seite ganz ausgestreckt, aber zum Aufstehen gerüstet ist. Das Problematische eines Übergangsmomentes versagt dieser göttlichen Gestalt die Erhabenheit ihrer Partnerin. Auch die Arme stützen hier nicht das Haupt auf dem eigenen Schenkel, sondern sie dienen der sich vorbereitenden Bewegung des Aufstehens.

Es ist, als hätte der Unsterbliche allen Zauber auf das Angesicht bannen wollen. Auch hier muß ich mich auf eine subjektive Erfahrung beziehen. In der Hauptansicht erscheint dieses Gesicht wie eine Medusa; nur Grauen und Schrecken scheint aus ihm zu blicken, aus diesen Augen, die halb geschlossen scheinen, so schwer lasten die Lider auf ihnen. Wie kommt dieses Medusenhaupt zu dem Namen der

Aurora, den die Bewegung des gewaltigen Körpers rechtfertigt? Wie paßt zu diesem Schreckensgesicht das jugendliche Kinn mit dem Grübchen und die schmale Rundung der Wange?

Wenn ich nun aber der ganzen Breite nach auch an dieser Göttin abschritt, so kam ich jedesmal zu einer Distanz, innerhalb welcher das rechte Profil den vollen Liebreiz jugendlicher Anmut und Schönheit ausstrahlte; und das Grauen der Medusa war immer gänzlich geschwunden. Auch bei der Medusa Ludovisi hatte ich immer dieses Erlebnis. Jetzt ist auch eine Reproduktion dieses Profils vorhanden, welcher gemäß die neuere Ansicht sich zu begründen scheint, daß dieses Bildwerk gar nicht das einer Medusa sei.

Die Erhebung aus dem Schlafe stellt auch diese Göttin dar. Und wenn schon der Schlaf kein Todesschlaf der Trägheit war, so leuchtet aus diesem beschatteten Auge die Zuversicht eines neuen Tages und einer ewig jungen Zeit. Auch der Mund ist beinahe überweit geöffnet, während er dort fest geschlossen ist: er kündet das Orakel der Verheißung auf eine nahende Zukunft. Und wenn es nicht Einbildung ist, so könnte man vielleicht auch den Beginn der Arbeit erschließen; denn die Finger haben sich schon für sie gekrümmt und gehoben.

Der Tag ist noch nicht angebrochen, ihn stellt der männliche Kontrapost zur Nacht dar, während Aurora ihren eigenen Kontrapost in der schwermütigen erhabenen Männergestalt hat, die die Abenddämmerung darstellt, erhaben auch durch den gewaltigen Schädel und die hochgewölbte Stirn. Der Tag dagegen wendet sich bedeutsam vom Beschauer ab, und zeigt nur den obern Teil seines Kopfes mit dem tief in die Stirn hineinbewachsenen Haar.

Alles Göttliche des Menschenherzens scheint in diesen Gestalten, die diesen Raum unzweifelhaft beherrschen, erschöpft zu sein; kann die Madonna, welche in der Mittelwand, wie ein Gebirge aufgetürmt ist, noch dazu etwas Neues sagen? Wie Beatrice die Art der Maria annimmt, so wird auch hier die Maria wie zu einer ältern Schwester

jener unten gelagerten Göttinnen. Es ist schon gewiß nicht ohne Bedeutung, daß das Kind auf ihrem Schoße, an ihrer Brust, so stark es schon ist, selbst abgewandt ist von dem Beschauer, wie von der Welt; als ob die Heiligkeit da unten nicht überboten werden sollte durch das Christuskind. Und die Maria, die ganz Mutter ist, steht in Harmonie mit den beiden menschlichen Frauen unten. Das ganze Madonnenproblem ist in diesen Hauptzyklus eingefügt worden. Indem das Christkind nur auf die Mutter hin projiziert wird, neigt sich Maria nur dem Kinde, der werdenden Menschheit zu. Auch sie hat in ihrer Schönheit nur die Artvollendung des Weibes.

27. Die mythologischen Bildwerke.

Michelangelo ist nicht nur durch seine Politik, sondern auch durch seine Vertrautheit und sein tiefstes Einvernehmen mit dem literarischen Geiste der Renaissance von den Fesseln der dogmatischen Tradition des Kirchenglaubens frei geworden. Die mythologische Universalität seiner Bildwerke macht dies schon unverkennbar. Der Bacchus und der Eros stehen neben dem Giovannino und dem Engel; der sterbende Adonis und die Leda neben der Grabtragung und der Madonna. Mit einem Zentaurenrelief hatte er seine Laufbahn begonnen; und die Brutusbüste entstammt seiner aktuellen Politik, die aber doch auch in das römische Heidentum zurückweist.

28. Biblische Bildwerke.

Vielleicht darf man aber für seine innerlich religiöse Freiheit auch darauf noch hinweisen, wie er neben dem neuen auch das alte Testament für sein Schaffen heranzieht, beinahe vorzieht. Wenigstens wird man sagen dürfen, daß seine Kunst an den alttestamentlichen Stoffen zu höherer Vollendung aufsteigt als an denen des neuen Testaments. Wenn man dagegen sagen wollte, die Helden des alten

Testaments hätten seinen Heldengeist mehr angezogen als die Sendboten und Werkzeuge des neuen Glaubens, deren Heroismus, dem leidenden Meister gemäß, vorzüglich im M a r t y r i u m besteht, so wäre damit doch nur der Gedanke bestätigt, daß ihn der tiefste Gehalt seines Glaubens nicht so unwiderstehlich zu seinem Schaffen anregte, wie die Heldengestalten des alten Glaubens. Und so mag ihm auch die Kongenialität, die er bei den alten P r o p h e t e n mit seinem eigenen Sturmgeiste empfand, in dem allgemeinen Streben seines großen Geistes nach Freiheit und Selbständigkeit unterstützt haben, u m d i e r e l i g i ö s e n S t o f f e n u r a l s S t o f f e für seine reinen Formen zu betrachten und zu behandeln, von ihrem Glaubensinhalte aber bei ihrer plastischen Benutzung und Verwandlung nach Möglichkeit Abstand zu nehmen.

Der D a v i d läßt diese ganze Freiheit erkennen. Ich kann gar nicht begreifen, wie man t e r r i b i l i t à in diesem Kopfe finden kann. Sprüht etwa Mordlust aus diesem weitblickenden A u g e, selbst aus der gespannten Öffnung dieser N a s e n h ö h l u n g? Ein A p o l l o steht vor uns, oder beinahe ein D i o n y s o s; so wunderbar ist, wie zu Weinranken, das H a a r geflochten. An dieser Einen Statue kann man den Unterschied von V e r r o c c h i o und von D o n a t e l l o selbst erkennen. Bei Donatello steht der königliche Sänger in jugendlicher Schöne, das S c h w e r t an seiner Seite, aber doch gleichsam Gewehr bei Fuß. Michelangelo dagegen stellt den Helden in Aktion dar, mit atmender Leidenschaft, zugleich aber auch mit dem Tiefsinn und der Schwermut des Poeten. Man fühlt die Begeisterung, welche das damalige Florenz über den jugendlichen Künstler ergreifen mußte.

Darüber wird wohl Einstimmigkeit anzunehmen sein, daß sein C h r i s t u s in M a r i a s o p r a M i n e r v a bei weitem nicht diese überzeugende Prägnanz hat, wenn man auch nicht der Meinung beizupflichten braucht, daß diese Gestalt eben auch die eines Ringkämpfers sein könnte. Aber auch der Ausdruck des schönen K o p f e s mit dem antiken Haargeflecht hat nicht die individuelle Evidenz. Das Kreuz

steht hier zur Seite, wie beim David des Verrocchio das Schwert, wie ein Attribut, nur in antiquarischem Zusammenhange mit der jugendlich mächtigen Gestalt, die kein Leiden anweht. Das ist weder die Individualität Christi, noch die Michelangelos.

Gegen unsere Ansicht von der dogmatischen Freiheit des Unvergleichlichen könnte das Jugendwerk der Pietà in St. Peter zu sprechen scheinen. Diese Frömmigkeit ist gewiß von keinem Werke der christlichen Kunst übertroffen worden, gewiß nicht in der Maria, wohl aber auch im Christus selbst nicht. Dieser liegt zwar entseelt, mithin scheinbar ohne seelischen Ausdruck, auf dem Schoße der Mutter. Aber die Selbstbewußtheit des Vollbrachtseins ist doch wohl die persönliche Höhe dieses Bildes, und sie ist hier in allem Realismus der Idealität zur Offenbarung gebracht. Es scheint noch Leben zu sein in der rechten Hand, in welcher die Ergebenheit, wie in eigener Handlung, noch ausstrahlt. Und diese Aktivität ergießt sich über den ganzen Gliederbau bis zur äußersten Fußspitze.

Läßt sich aber etwa in der Maria die Frömmigkeit übertreffen, wenn anders Frömmigkeit im letzten Sinne Selbstentäußerung und Hingabe ist? Die Rechte drückt sich krampfhaft mit den Fingerspitzen durch das herabfallende Gewand hindurch in das zarte Fleisch des Entseelten. die Linke aber scheint eine Fingersprache zu sprechen über die Unbegreiflichkeit dieses schmerzlichen Erlebens. Das Antlitz entsagt beinahe allen Reizen der Schönheit: der Mund geschlossen, die Augen geschlossen, das ganze Angesicht gravitiert nach unten, nach der Last auf den Knieen. Und doch ist der Mund so breit, und das linke Auge öffnet sich ein wenig, und die michelangeleske Nasenform deutet mit ihrer Spitze auf eine Ergebung und auf einen Trost in diesem größten Schmerze. Wahrlich in dieser Madonna ist die Niobe übertroffen. Hier hat der Trost den Trotz überwunden und überstanden.

Indessen ist die wahrhafte Frömmigkeit dieser Pietà keineswegs ein Beweis gegen unsere These; denn dogmatische

Abhängigkeit ist wahrlich in diesem Werke nicht zu erkennen, in dem die Menschheit Christi dadurch vollendet wird, daß er beim Tode in den Schooß der Mutter aufgenommen wird. Es ist dies nicht so originell, wie die Stellung des Kindes neben die Mutter in der Madonna zu Brügge; aber hier ist keine Anbetung mehr bei der Mutter, sondern die volle Zurücknahme ins Menschliche wird hier zur anschaulichen Tat.

Positiv wird nun aber die Freiheit von aller kirchlichen Dogmatik durch dasjenige Werk vollzogen, welches durch die Wahl dieses Stoffes schon zur Tendenz wird. Wenn der Moses die Hauptfigur des Juliusdenkmals wurde, reicht zur Erklärung dieser Stoffwahl etwa der Grund aus, daß Julius II. ein kriegerischer Papst war, und Moses ein kriegerischer Held? Als ein Krieger sitzt Moses nicht auf der Plattform dieses Monuments, sondern als der Gesetzgeber, oder, da doch unstreitig hier die Kontinuität mit der Antike zustande kommt, wie ein alter Sonnengott mit den Phöbusstrahlen, als deren Rudiment die Hörner gelten können, und mit den Flutwellen des Bartes, wie ein Zeus. Und welcher Gliederbau ist hier nun auch in diesem männlichen Körper zur Schöpfung gekommen, ein wahrhaftes Pendant zu den Amazonen der Medicäergräber. Nicht Speer und Lanze sind die Attribute dieses Übermenschen, sondern auf die Gesetzestafeln, die auf seinem Knie ruhen, krümmt sich seine Hand. Nur als Gesetzgeber ist Moses hier gedacht.

Es wäre nun freilich nicht minder dogmatische Abhängigkeit, wenn Michelangelo in Moses hätte darstellen wollen, was er in Christus und den Aposteln unterlassen hat. Indessen Moses ist eben nur Mensch, und ferner der Begründer des sittlichen Staates durch das Gesetz der zehn Worte — Tafeln, die dem Zwölftafelgesetz vorausgegangen sind. Es mußte dem Politiker Michelangelo naheliegen, dem Begründer eines sittlichen Gesetzes für die staatliche Ordnung ein Denkmal zu setzen im Geiste Savonarolas. Das ist aus dem Gesichtspunkte der sittlichen Vorbedingung der stoffliche Sinn dieses Mosesbildwerks.

Wenn es nun aber zutreffend sein sollte, daß der Moses die vollendetste, die großartigste Einzelfigur Michelangelos ist, so ist damit zugleich festgestellt, daß mit jener sittlichen Vorbedingung auch die natürliche sich vereinigt hat. Und wenn man nun fragen darf, wie es zu verstehen sei, daß diese höchste Leistung seiner Plastik ihm gerade im Moses gelungen sei, so liegt darin wohl die durchschlagende Bestätigung unseres Grundgedankens für das Verständnis Michelangelos. Nur wo seine gewaltige Schaffenskraft von aller dogmatischen Befangenheit sich freimachen, zu rein menschlichen Problemen sich erheben konnte, nur da erstieg er den Gipfel seines Könnens. Dieser Moses ist der Gesetzgeber der sittlichen Staatsordnung, welche ihr Fundament in den zehn Worten hat. Es ist auch eigentlich nicht sowohl der Geist Savonarolas, der aus den Feuerblicken dieser Augen sprüht, als vielmehr der Geist Dantes, der ob dem Papsttum die Freiheit und die Einheit seines Vaterlands mit seinem Gedichte begründen wollte. Es wäre die höchste Ironie der Weltgeschichte, wenn dieser Moses der Schutzgeist eines Papstgrabes geworden wäre; und diese Ironie könnte selbst dadurch nicht abgeschwächt werden, daß auch Julius II. Politiker war, und einstmals auch Italien in seinen Plänen hegte.

Dieser Moses ist daher in Wahrheit auch kein Sonnengott, und selbst nicht nur der Gesetzgeber der Bundestafeln, die sein Attribut sind: er ist der Mensch des modernen Ideals, wie die griechischen Götter die antiken Ideale darstellen. Dieser mannhafte Mensch hat das Übermaß menschlicher Kraft. Er sitzt, wie auch der Zeus des Phidias gesessen hat; der aufrechte Stand müßte für ihn wie eine Schaustellung dünken. Und dennoch ist sein Sitzen das Übergangsmoment zu einer gewaltigen Erhebung, die Ruhe vor dem Sturme, den alle Adern dieses Armes und dieser Hände, ebenso wie das linke Spielbein erahnen lassen. Dieser Mensch soll kein Übermensch sein, sondern der Mensch des Ideals in der Höhe der Kraft, in der Aktualität der Energie.

Und doch fehlt es keineswegs diesem Titanen an den Zeichen menschlicher Schwachheit, sofern diese vielmehr das Wahrzeichen der menschlichen Größe ist: diese Augen sprühen nicht das Feuer des Kriegseifers, sondern ich selbst wenigstens habe oftmals aus ihnen jene tief verschämte Melancholie heraus gelesen, ohne die menschliche Größe nicht dürfte gedacht werden können. Und diese Schwermut ist auch in dem Schatten ausgeprägt, der im Filtrum zwischen dem Nasengrund unter dem Barte, in einem sehr bemerkbaren Zwischenraume liegt. Und die Stirn hat nicht nur die Furchen sorgenvollen Mühens, sondern Erhebungen sind zu den beiden Seiten der Nasenwurzel aufgeführt. Dieser Held trägt auch die Kraftzüge des menschlichen Leidens.

Nach dem ursprünglichen Plane sollten zu beiden Seiten des Moses Sklavengestalten aufgerichtet werden. Nichts ist verkehrter, als dabei an die Gefangenen zu denken, welche der stehende Schmuck der Triumphzüge waren. Und wer den jugendlichen Sklaven, den sterbenden Jüngling im Louvre mit wiederholter Andacht angeschaut hat, der kann über seine Zugehörigkeit zum Moses nicht in Zweifel sein. Hier ist nun wiederum ein Werk höchster Vollendung in allgemeiner Anerkennung; und eine echt griechische Gestalt in jedem Sinne ist hier lebendig geworden, lebendig im Abschied vom Leben, vom Leben der Jugend, in der Schönheit der Jugend. Das ist ein Adonis, der aber nicht im Liebesleben stirbt, sondern im Leben der Arbeit, der Sklavenarbeit.

Hier treten die beiden Vorbedingungen in den schärfsten Kontrast. Die höchste Vollendung der körperlichen Gestalt, in der Vollkraft des jugendlichen Gliederbaus, und doch wie in der Feierstunde, der Scheidestunde vom Leben. So nahe grenzt hier die natürliche Vorbedingung an die sittliche an. Und nicht die Geschlechtsliebe des schönen Jünglings ist es, die der Göttin der Schönheit den Tribut der Liebe zollt, sondern das Elend der menschlichen Kultur in den Jahrtausenden ihres Anbeginns, diese Kulturschande des Menschengeschlechts ist es, welche in diesem schönen Jünglinge an den Pranger gestellt wird. Die Fessel ist um seine Hand

geschlungen, die dieser Riesenkörper wie im Hauche abwerfen könnte; aber dunkle Mächte herrschen über dieses Jugendbild der Schönheit, das unter Schmerzen zu lächeln scheint. Es könnte unbegreiflich scheinen, wenn der Tod nicht eben die Lösung aller Rätsel des Lebens enthielte.

Es ist der höchste Triumph für die Größe von Michelangelos Konzeptionskraft und deren einheitliche Konsequenz, daß er die Sklaven neben Moses stellen wollte. Und dieser Triumph wird nicht dadurch abgeschwächt, daß dieser Sklave allein entstanden ist, und jetzt nur von einem alten Sklaven kontrastiert wird; denn nur darauf kommt es an, daß das Denkmal des Sklaventums nicht fehlen darf im Ahnensaal des Menschengeschlechts, den die Humanität Michelangelos errichtet hat. Durch die Demonstration dieses Kulturtypus der geschichtlichen Menschheit ist Michelangelo erst zu dem aktuellen Wegweiser für die Plastik der Zukunft geworden: und Meunier ist glücklich zu preisen, daß er dieser großen Spur gefolgt ist.

So sehen wir denn von seiten der sittlichen Vorbedingung das untrüglichste Zeichen reinster, reifster Menschenliebe in der Kunst Michelangelos. Und mit dieser sittlichen Reinheit vereinigt sich die Art und die Größe in der Reinheit der Naturbedingung; diese wird aus jener erst zureichend erklärt.

29. Die Vorwürfe gegen Michelangelo.

Zwei Arten von Vorwurf hat man immer gegen Michelangelo gerichtet: einmal hat man die Unförmigkeit seiner Gestalten getadelt, und ferner auch die Vieldeutigkeit derselben. Durch beide Eigenarten soll er den Barock verschuldet haben, den Übergang in unförmige Komplikationen und in den Symbolismus der Allegorie.

Sofern immerhin doch wohl ein Unterschied, auch in der geschichtlichen Stilistik, zwischen Michelangelo und dem Barock bestehen bleiben soll, kann er hier begrifflich bestimmt werden. Die Reinheit der Kunst hat zur

Voraussetzung die Reinheit ihrer Vorbedingungen. Sie geht nicht auf in diesen Voraussetzungen, aber sie ist durch sie bedingt. Und erst in der innerlichen Verbindung und Durchwirkung dieser beiden Arten von Reinheit entsteht die neue ästhetische Reinheit. Dieses Verhältnis der neuen Reinheit zu den beiden Vorbedingungen der Reinheit kann man nun aber gerade deshalb am schärfsten bei Michelangelo erkennen, weil er einen Grenzfall zu bilden scheint.

Seine Maße sind überstiegen über alle Größenverhältnisse, seine Funktionen durchgängig übersteigert. Er behandelt das Muskelsystem des menschlichen Körpers wie das Kaleidoskop einer Gliederpuppe. So könnte es den Anschein haben, als wenn dieser Leib ein Puppenspielwerk wäre, nicht ein Menschenleib, in dem eine Seele lebt und schafft. Diese Seele aber baut sich ihren Leib; sie ist nicht das Geschöpf eines Leibes; sie ist dessen Bildnerin. Das ist das erste Zeichen dieser plastischen Menschenliebe: daß weder der Leib ohne die Seele, noch die Seele ohne den Leib gedacht wird.

Nun sagt man aber ferner, diese Seele treibe Mutwillen mit ihrem Leibe; es sei kein ernsthaftes Lebenswerk, das hier dem Leibe von der Seele zugemutet wird, und deshalb sei weder die Anordnung, noch die Ausführung der seelischen Leitung in diesen Leibesbewegungen eindeutig. Zweideutigkeit aber, Mehrdeutigkeit ist der Grundzug der Allegorie; auf den Reichtum von Bedeutungen ist die Allegorie, ist der Barock stolz.

Diese Zweideutigkeit aber ist der Reichtum der Verschwendung; die Natur hingegen ist nach den alten Regeln der Metaphysik, wie nicht minder auch nach denen der Mechanik, nicht zuletzt an das Gesetz der Sparsamkeit gebunden. Zweideutigkeit ist daher überall der Widerspruch zur Reinheit und Einheit der Bedeutung. Es würde der Kunst Michelangelos an der Vorbedingung der sittlichen Reinheit gebrechen, wenn die Bedeutsamkeit seiner Stoffe das schillernde Licht der Vieldeutigkeit ausstreute; wie andererseits es auch seiner natürlichen Vorbedingung an Reinheit gebräche, wenn die Maße seiner

Formen und deren Bewegungen nicht dem kanonischen Typus organischer Funktionierungen gemäß wären. Wir wollten an diesem klassischen Beispiel unsern systematischen Grundgedanken durchführen, daß Michelangelo erstlich die Reinheit der natürlichen Vorbedingung erfüllt bei aller Großheit und Mächtigkeit seiner Gestalten, und daß er ferner nicht minder auch die Höhenmaße der sittlichen Kraft des Menschengeschlechts einhält und aufrichtet in den Gedankenstoffen seiner Gestalten. Das Alles ist aber nur Vorbedingung.

Warum hat er aber beide Arten von Vorbedingung auf ihr höchstes Maß gesteigert? So könnte man immer noch fragen. Ist das etwa doch nur der Übermut einer Phantasie gewesen, die sich in den gegebenen Verhältnissen der Naturformen nicht zu beschränken, nicht zu bescheiden vermochte? Dann wären diese beiden Vorformen der Reinheit doch nur die Auswüchse einer zügellosen Virtuosität.

Die richtige Antwort erfolgt erst aus der selbständigen ästhetischen Reinheit, welche aus jenen Vorbedingungen zur Entstehung kommt. Die wahrhafte Originalität ist und bleibt immerdar ein Rätsel. Es gibt kein anderes Mittel, dieses Rätsel zur Lösung zu bringen, oder sich ihr zu nähern, als welches wir hier in den Vorbedingungen entfalten. Ob aus diesen Vorbedingungen der Reinheit die neue eigene ästhetische Reinheit bei Michelangelo entstanden ist, darüber ist Streit nicht an sich unmöglich; und wir wissen, wie die besten Kunstschriftsteller das öffentliche Ärgernis geben, daß sie sich an der Anerkennung dieses Geistes versündigen Wenn man nun aber doch wohl zugeben muß, daß erstlich diese Körperformen und diese Bewegungen, so übergroß und überspannt sie sein mögen, dennoch nicht eigentlich fehlerhaft sind, sondern sich anatomisch und physiologisch rechtfertigen lassen, so muß zugleich zugestanden werden, daß es nicht nur Laune und Übermut gewesen sein müssen, welche hier den Meißel führten: welcher andere Grund war denn aber der ernsthaft treibende?

Wenn ferner andereseits zugestanden werden muß, daß der ganze Kreis des Menschlichen von diesem Künstler beschrieben und ausgemessen wird, und daß es immer die Höhen

des Menschentums sind, zu denen er seinen Flug emporrichtet; daß er niemals und nirgends in den Niederungen des Daseins sich aufhält, oder gar in ihnen schwelgte; daß es niemals die Laster des Lebens sind, die er auch nur mit Nachsicht darstellte; daß er vielmehr immer den höchsten Sinn des Menschentums und den Adel alles Menschlichen mit hinreißender Kraft in seinen Schöpfungen abbildet, die höchste Blüte menschlicher Sittlichkeit, wie das höchste Maß menschlicher Körperkraft — sollte man von diesen beiden Punkten aus nicht zu dem Schlusse gedrängt werden: Wo diese beiden Vorbedingungen in solchem Maße erfüllt sind, da geht die eine Erfüllung nicht neben der andern her, sondern beide vollziehen sich miteinander und durcheinander, in ihrer gegenseitigen Durchdringung.

Und wie entsteht diese Durchdringung? in welcher Bedingung ist sie selbst begründet, so daß sie durch sie vollzogen wird?

Hier enthüllt sich uns die ästhetische Reinheit in ihrer Neuheit und Eigenart. Sie ist die Kraft, welche die Durchdringung vollzieht. Sie ist die Reinheit des Gefühls. Sie ist die Reinheit der Liebe zur Einheit der Menschennatur, zur Menschennatur in ihrer Einheit.

Kann man jetzt etwa noch sagen, daß diese Reinheit, insofern sie in der Durchdringung der beiden Vorstufen der Reinheit sich betätige, in derselben sich auch vollzöge, und daher doch nicht Eigenes und Neues wäre? Das wäre ein ganz formalistischer Einwand, der nur wieder durch das psychologische Vorurteil genährt würde, daß wir wissen möchten, wie es maschinenmäßig zugehe, daß das reine Gefühl sich ins Werk setzt. Anstatt dieser Neugier darf man aber nur wissen wollen, welche Bedingungen diese neue Richtung des Bewußtseins voraussetzt, in deren Verarbeitung sie in Vollzug tritt. Weiter als bis zu dieser Grenze darf die systematische Wißbegier nicht gehen. Die Durchdringung selbst bleibt ein methodisches Wort für die Systematik, nicht aber ein mechanisches Gleichniswort für die vermeintliche ästhetische Psychologie.

Darum ist das Werk Michelangelos ein Musterbeispiel der systematischen Ästhetik, weil es zu der Frage anregt: Warum diese höchste Steigerung beider Arten von Vorbedingung? Dem Beschauer, der ästhetischer Besonnenheit mächtig geworden ist, kann der Antwort sich nicht entziehen. Michelangelo sucht die höchsten Staffeln beider Bedingungsarten zu erklimmen, weil er die Durchdringung als die Probe erkannt hat für das Exempel der Schönheit. Die Durchdringung aber wird inniger, durchgängiger, und sonach freier und reiner, wenn sie an den höchsten Formen der Vorbedingungen sich zu erfüllen hat, während sie oberflächlicher, leichter, bequemer, und daher auch von geringerer Freiheit und Reinheit nur zustande kommen kann, wenn sowohl die Naturformen, wie auch die sittlichen, nicht den höchsten Grad der Reinheit, der zugleich der schwierigste ist, zur Erscheinung gebracht haben. Je schwieriger die beiden Vorarbeiten schon sind, desto schwieriger wird die Durchdringung; und da die Schwierigkeit hier überall keine äußerliche, sondern eine streng sachgemäse, der Reinheit entsprechende ist, so wächst mit der Schwierigkeit auch die Reinheit der Durchdringung.

Das ist der Sinn in der Gigantik Michelangelos. Und das ist der Sinn seiner Seelengröße und seiner Geistestiefe, seines Idealismus als Dichter, wie als Politiker, als eines vollbürtigen Mannes der modernen Kultur. Sein Maß ist überall die Allheit, im Sittlichen, wie auch in seiner Raumbehandlung; in der einheitlichen Allheit, in welcher er seine Gruppen zusammenfaßt. So faßt er auch die Menschentypen zusammen in der Kultureinheit des Menschengeschlechts.

Achtes Kapitel.

Die Malerei.

1. Unterschied zwischen Malerei und Plastik.

Was will die Malerei? Was kann sie neben der Plastik von unserm Zielpunkte aus wollen? Das reine Gefühl zielt auf die Einheit des Menschen in seiner leiblich- seelischen Natur. Diese Einheit ist von der Plastik zu einer Höhe gebracht worden, welche für die Malerei keine Steigerung übrig zu lassen scheinen könnte. Man wird nicht meinen, daß das Gruppenbild eine echte Differenz begründen könne; denn die Gruppenflächen der Parthenongiebel sind unübertrefflich. Und sollte das Porträt an sich im Hintertreffen stehen gegen die plastische Büste? Oder sollte etwa der Grad der Ähnlichkeit einen Unterschied und Vorzug für die Malerei herausstellen? Damit wäre die Leitlinie des reinen Gefühls fallengelassen, unter der allein erst auch die Ähnlichkeit mit in Frage kommen darf.

Der Gedanke jedoch, von dem aus Semper die ganze neuere Kunstbetrachtung angeregt hat, weist auf den nicht nur entwicklungsgeschichtlichen, sondern auch sachlichen Zusammenhang der drei bildenden Künste hin: und daher muß die Malerei ebenso viel ursprüngliche Selbständigkeit haben, wie die Plastik. Und diese Ursprünglichkeit muß sich auch an der Natur des Menschen bewähren, nicht etwa nur an dem Umfang des Gruppenbildes, der nur einen technischen Unterschied bedingen könnte. Die Einheit von Seele und Leib allein in der Natur des Menschen muß einen spezifischen Unterschied zwischen Malerei und Plastik ergeben.

Man könnte meinen, daß der Gegenstand der Kunst in der Malerei ein anderer würde, insofern ihr nicht nur die

F a r b e , sondern auch die L u f t zufalle; und damit scheint sie doch auch die Teilnahme der Plastik an L i c h t u n d S c h a t t e n zu übertreffen. Denn wenn diese auch der Farbe sich bedient, so entsteht immerhin dabei die Frage und dadurch auch das Problem für sie, ob sie nicht damit ihre S e l b s t ä n d i g k e i t beeinträchtige. Auf dieser prinzipiellen, methodischen Schwierigkeit, nicht nur einer Einseitigkeit des Geschmacks, geschweige der historischen Kenntnisnahme, beruht der Streit über die B e d e u t u n g d e r F a r b e i n d e r P l a s t i k.

Aber auch wenn man von der Farbe absieht, und wenn man auch den Faktor des Lichtes schon der Plastik einräumt, so beweist doch auch die Instanz der Luft selbst noch nicht die Selbständigkeit der Malerei. Denn die L u f t bildet im Grunde nicht sowohl ein neues eigenes Objekt, als vielmehr doch immer nur ein Mittel, ein Vehikel des eigentlichen Objekts, welches nicht die Natur überhaupt, sondern die Natur des Menschen, freilich aber im innigsten Zusammenhange mit der allgemeinen Natur bildet.

Hielte man nicht an diesem Grundgedanken fest, so würden ja die plastischen Werke, welche die S o n n e , die E r d e und das M e e r darstellen, zu dürftigen A l l e g o r i e n herabsinken. Dahingegen erleben wir das Wehen der Luft im bauschigen Flug des Gewandes der N i k e oder der N i o b i d e. Und die gradweisen Unterschiede, die hier in der Malerei entstehen, können nicht die Neuheit des Problems, geschweige die des Gegenstands begründen.

Dennoch führen alle diese Momente, obwohl keines von ihnen allein den Ausschlag gibt, auf das neue, eigene Problem der Malerei hin, wie auf einen neuen Gegenstand, den es doch in aller Kunst überhaupt gar nicht geben kann, da alle Künste dieselbe Einheit derselben Natur des Menschen zum einzigen Gegenstande haben.

Es ist in der Tat d i e B e d e u t u n g d e r N a t u r, auf die es bei der Unterscheidung von Malerei und Plastik ankommt. Gemeinsam ist beiden die Natur des Menschen im Zusammenhange mit der allgemeinen Natur. Aber dieser Zusammenhang tritt bei der Plastik so wenig prägnant hervor,

daß dagegen ihr Zusammenhang mit der Baukunst immer vorrherrschend bleibt. Nur in Attributen wird der Zusammenhang mit der allgemeinen Natur angedeutet, wie in dem Hunde bei einer zartesten Szene, wie der des schlafenden Endymion, zu geschweigen der Bäume und Früchte, welche dem Bildwerk beigegeben werden. Aber auch dadurch bleibt der Zusammenhang nur lokalisiert; und die allgemeine Natur dient dabei nur als Hintergrund, wie das Bauwerk, von dem die Natur sich daher eigentlich gar nicht unterscheidet.

In der Malerei dagegen werden die Natur des Menschen und die allgemeine Natur konzentrisch. Wie die Natur des Menschen für die Kunst nur in deren Einheit besteht, so wird von der Malerei diese Einheit der Menschennatur eingestellt in die zentrale Einheit der allgemeinen Natur. Es ist daher zwar nicht ein neuer Gegenstand, geschweige ein neues technisches Problem des Gegenstands, sondern die Natur in ihrer Einheit bleibt auch hier der alleinige Gegenstand; und es ist keineswegs sein größerer Umfang, der den Unterschied hervorbrächte, sondern die Vertiefung der Einheit allein ist das neue Problem. Nicht die Natur wird ein neuer Gegenstand, sondern die Einheit der Natur wird ein neues Problem der Reinheit.

Es ist mithin eine richtige Fährte in dem Gedanken, den Schmarsow ausspricht, daß das Hauptproblem der Malerei die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt sei. Aber der Zusammenhang allein, der den Dingen dieser Welt gegeben würde, könnte die Eigenart des malerischen Problems nicht ausmachen: worauf wollte denn die Malerei diesen Zusammenhang begründen? Das Zentrum darf ja immer nur für alle Dinge dieser Welt das Menschending allein sein und bleiben. Wir halten dieses Zentrum fest, wenngleich wir es konzentrisch in das Universum einsetzen. Der Zusammenhang darf sich nicht beschränken auf die Dinge dieser Welt schlechthin, sondern er muß, wie sehr er auf die Natur überhaupt sich

erstreckt, seinen Mittelpunkt stets in der Einheit der Menschennatur bewahren. Und diese Einheit der Menschennatur muß in die Einheit der allgemeinen Natur ausstrahlen.

Kann denn die Natur auch eine Seele haben? Ist es nicht nur die Moralität des Menschen, welche in der leblosen Natur vom Menschen aus eine Seele ahnt, in sie hineinträgt? So konnte Kant noch denken. Die Kunst hat uns allmählich darüber die Augen geöffnet. Und die Malerei hat in dieser Entdeckung der ästhetischen Natur ihre Eigenart zur Entdeckung gebracht. Die Einheit des Menschen hat sich eingepflanzt in eine neue Einheit der Natur, in welcher alle Lebensformen der Natur, die gleichsam ihren Leib bilden, zu einer Seele vereinigt worden sind. Die Landschaft ist die Seele der Natur geworden, die höhere Einheit, welche die Malerei der Natur erschaffen und entwickelt hat.

Aber ein weiter Weg ist es, den die Malerei zurückgelegt hat, bevor sie zu der Aufhellung ihres eigentlichen Problems, zur Feststellung ihres eigentlichen Gegenstandes, auf dem ihre Selbständigkeit beruht, gelangen konnte. Dieser lange Weg ist die Geschichte der Malerei selbst, von ihren geschichtlichen Anfängen bis zu den Höhepunkten, die das Ziel der Malerei zu bilden scheinen. Grund genug zur Erklärung der Tatsache, daß schwerer Streit in dieser Frage auf ihr lastet.

2. Die Farbe.

Wir verfolgen unsern methodischen Weg, indem wir von der logischen Vorbedingung der Naturerkenntnis aus auf diesen Zielpunkt der Malerei uns hinbewegen. Licht und Farbe sind nicht mehr und nicht weniger dinghaft, als dies Form und Linie sind. Wir haben bei der Plastik gesehen, wie Hildebrand in sicherem Idealismus das konstruktive Prinzip der Form erfaßt hat. Dieses Prinzip der Form ist das Prinzip der Linie; denn die Linie ist das methodische Mittel der Konstruktion des geometrischen Körpers; und der geometrische Körper ist das Kon-

struktionsmittel des physikalischen, des chemischen, des biologischen Körpers. Das Strukturmodell für jeden Begriff des Körpers ist im geometrischen Prinzip der Linie enthalten. Diesen methodischen Begriff der Linie hat Winckelmann in seiner bellezza lineare mit philosophischem Geiste erkannt. Es ist vielleicht für die zeitgenössische Diskussion zum Schaden geworden, daß Karl Justi in seinem unerschöpflichen Meisterwerke diesen logischen Grundgedanken seines Winckelmann nicht klargestellt hat.

Seit Demokrit besteht ein scharfer Gegensatz zwischen den mathematischen Grundelementen der Körperwelt und eo ipso des logischen Objektbegriffs einerseits, und den physiologischen Elementen, insbesondere der Farbe andererseits. Der Sensualismus hat zwar die Unterscheidung zwischen den primären und den sekundären Qualitäten angenommen, nachdem Descartes in kritischer Reife sie erneuert hatte, aber seiner Grundtendenz gemäß muß er dennoch den Schwerpunkt auf die sekundären Qualitäten legen, die ja das unmittelbare Ergebnis der Sensation sind. Und das Mißverständnis, mit dem man noch immer Kants Methodik angreift, beruht in letzten Grunde auf dem Mangel dieser Einsicht von der methodischen Bedeutung, welche den mathematisch-logischen Elementen beiwohnt.

Man fragt noch immer, warum allein die Anschauung des Raumes mit dem apriorischen Werte ausgezeichnet werde; warum nicht ebenso auch die der Töne und die der Farben. Es hat nichts geholfen, daß Kant ausdrücklich es angemerkt hat: weil man von diesen Begriffen selbst keine Erkenntnisse herleiten kann, vielmehr erst für sie selbst der mathematischen Grundlagen bedarf. Das ist der Unterschied, der zwischen der Farbe und dem Raume eingesehen werden muß: um Erkenntnis von der Farbe zu erlangen, bedarf ich des Raumes; muß ich das Farbenspektrum in seinen geometrischen Linien zu Grunde legen. Erst auf Grund dieser Geometrie der Farbenlinien kann ich zur Physik der Farbenlehre gelangen.

Es bleibt mithin keineswegs dabei, daß die Farbe schlechthin subjektiv sei, sondern auch sie wird der apriorischen Begründung zugänglich gemacht. Aber durch die Mathematik erst kann ihr diese Begründung zu Teil werden, keineswegs jedoch ist sie in der Empfindung der Farbe unmittelbar gelegen und begründet. Die Empfindung ist vielmehr immer nur sekundär; sie ist nur Krücke, oder der Anfangsweg der unmündigen Vernunft, der jedoch auf die Ansprüche hinweist, welche an die methodische Vernunft zu stellen sind. Die Farbe ist keineswegs lediglich Schein; aber die reale Bedeutung, die sie geltend macht, kann sie selbst nicht verbürgen; dafür muß sie auf die Mathematik provozieren.

Für die Ästhetik enthält nun aber die Empfindung überhaupt einen durchgängigen Doppelsinn, der bei der Farbe insbesondere zu Verwirrungen geführt hat. Während die graphischen Künste nur mit Weiß und Schwarz zeichnen, ist der Farbentopf der Malerei wie unerschöpflich. Und die Macht und die Schönheit der Malerei beruht wahrlich nicht zum geringsten Teile auf dieser ihrer Farbenpracht. Nun ist aber schon dem gemeinen Farbensinn die Buntscheckigkeit anstössig, und wenn von jeher das Schöne vom Angenehmen durch den Reiz unterschieden worden ist, so dürfte der Farbenreiz hierzu den Anlaß gegeben haben. Die Buntfarbigkeit kann sogar unangenehm werden; und so tritt die Farbe in den zweideutigen Wert des Reizes ein, der allenfalls angenehm wirken kann, der aber nicht die Eindeutigkeit hat, welche das Schöne auszeichnen muß.

Es verbindet sich sonach im Reize, unter dem die Farbe gefaßt wurde, ein moralisches Motiv mit dem logischen, welches auf dem Unterschiede der sekundären Farbe von dem primären Element des Mathematischen beruht.

Diese Vermischung von Motiven hat nun aber der ästhetischen Charakteristik der Farbe von Anfang an geschadet. Winckelmann verdächtigt die Farbe; und der Klassizismus hat dieses Mißverhältnis zur Farbe in verschiedener Abstufung immer aufrechterhalten. Mit der Farbe ist kon-

sequenterweise auch das Licht in Mißkredit gekommen. Lionardo ist zwar der Erfinder des Helldunkels; und vor allem geht die Entdeckung vom stereometrischen Sehen auf ihn zurück. Aber seine mathematische Einsicht gewinnt doch nicht die Oberhand über seinen malerischen Geschmack. Daher ist er nicht nur Feind der alten Buntfarbigkeit, sondern er warnt auch vor dem grellen Sonnenlicht am Mittag, und empfiehlt nicht nur das Atelierlicht, sondern auch das der Dämmerung. Sehen wir jetzt noch von dem freien Sonnenlicht ab, und denken nur an die Buntfarbigkeit, so ist der Geschmack dagegen sicherlich in der hergebrachten Vorliebe für Azur und Gold verständlich. Lionardo selbst hat aber keineswegs das gerechte Prinzip der Farbe fallengelassen. Seiner Theorie gebricht es nur, wie es scheint, an der Durchführung seiner Lichttheorie auf das Problem der Farbe.

Dieses Urteil bedarf zwar sehr der Einschränkung; denn Lionardo hat die Lehre von der Perspektive, welche von der Frührenaissance ab fast von allen Großen bearbeitet wurde, besonders von Brunellesco im Zusammenhange mit Toscanelli, dem Lehrer des Nicolaus von Cues, und von Piero della Francesca übernommen, und zur Lehre von der Luftperspektive ausgebildet. Durch die Luft aber ist ein neues Medium für die Strahlung des Lichtes und für die Farbenwirkung ermittelt worden, So ist die theoretische Vorbereitung für die Aufhellung des Farbenproblems schon weit gediehen; nur die logische Konsequenz für die logische Charakteristik der Farbe gegenüber dem mathematischen Fundamente hat sich noch nicht eingestellt. Daher hält sich auch der gleichsam moralische Verdacht gegen den Reizcharakter der Farbe noch immer aufrecht.

Erst die neueste Entwicklung der Physik, welche entgegen der Newtonschen Emissionstheorie des Lichtes die Eulersche Hypothese des Äthers zu fundamentaler Systematik ausgebildet hat, konnte indirekt auch hier Aufklärung schaffen. So hat sich das Vor-

urteil entkräftet, als ob die Farbe nicht auch substantiellen Anteils wäre; als ob sie der mathematischen Reduktion unzugänglich bliebe. Dieses Vorurteil ist schon durch das Farbenspektrum widerlegt.

Aber jetzt wissen wir auch, daß nur in didaktischer, nicht in sachlicher, prinzipieller Methodik die Begründung der physikalischen Realität von der Geometrie ausgeht, und daher auch nicht von den Linien, welche die Formen der schweren Materie zu konstruieren vermögen, sondern daß diese physikalische Begründung der Körperwelt auf der Lichtmaterie und deren Identität mit der Elektrizität beruht. Jetzt kann es daher keine ernstliche methodische Schwierigkeit mehr machen, daß die Farbe als ein konstitutives Moment bei der bildnerischen Erzeugung des Gegenstandes anzuerkennen sei. Ist sie doch eine Energieform des Lichtes, dieses Fundaments der realen Materialität.

Gerade die malerische Erfahrung konnte bei dieser Einsicht mitwirken, wenn sie nur nicht andererseits durch die altgewohnte Bevorzugung des Raumes gehemmt worden wäre. Das Licht ist längst als ein raumbildender Faktor in der Architektur, der Plastik und der Malerei erkannt; und auch die Farbe ist dabei zur Mitanerkennung gekommen. Aber man hat diesen idealistischen Faktor, den man der Farbe selbst zugestehen mußte, auf die prärogative Geltung des Raumes bezogen und beschränkt. Dahingegen ist zu erkennen, daß die Leistung, welche für den Raum anerkannt wird, eo ipso auch der gesamten idealistischen Objekterzeugung zugute kommt. So hebt sich der ganze Zwiespalt zwischen der Farbe und den mathematischen Elementen der Erkenntnis grundsätzlich auf; wie er ja auch für die musikalischen Elemente der Gehörsempfindung, für die Töne seit Pythagoras bereits zur Aufhebung gekommen ist. Nur mit Geschmack und Geruch können wir keine wissenschaftlichen Erkenntnisse aufbauen; ihnen würde es daher auch zur Ablegung ihres subjektiven Charakters nicht nützen, wenn ihre physiologische Erkenntnis vollständig aufgehellt würde. Man könnte dennoch mit ihren an sich begründeten

Momenten keine Mitwirkung schaffen für die Konstitution der realen Körperwelt.

Auch das fundamentale Prinzip der Linie ist dadurch einer Vertiefung zugänglich geworden, welche für den Streit der Meinungen in der modernen Malerei von Wichtigkeit sein möchte. Es ist einerseits der Unterschied von Linie und Fläche, um den gestritten wird, und andererseits der Unterschied von Linie und Punkt. Das Problem der Farbe fordert gegenüber der strengen Linie die Verwischung des Konturs durch die Farbenflächen. Und andererseits fordert der Impressionismus die Auflösung der führenden Linie in die Farbenflecke, und daher in die Punkte. Es scheint, daß dabei eben das Problem der Form in Frage gestellt wird, wenn anders die Form sich mit der Linie deckt.

Und dieser doppelte Gegensatz steigert sich noch, und scheint die methodische Grundbedeutung der Linie preiszugeben dadurch, daß die mit der Linie verbundene Kontinuität aufgegeben wird. Der Punkt, als Farbenfleck, wird trotzig als ein diskretes Element angenommen, und in solcher Diskretion werden auch die Farbenflächen dem Kontur entgegengestellt. Man meidet in der Kontinuität die Gleichförmigkeit, das Verschwimmen der Grenzflächen, den Zusammenklang der Übergänge. Die Selbständigkeit, die man der Farbe für die Erzeugung des Raumes, wie des Raumgebildes zu erobern strebt, hält man durch das Gängelband der Kontinuität gefährdet; man argwöhnt in ihr das alte Gängelband der Linie. Die Farbe soll selbst kräftig sein, um das Formgebild zu erzeugen. Auch die Fleckenverteilung soll der Raumwirkung dienen, mithin auch der reinen Objektivierung. Und die Flächen, welche an die Stelle der Linie treten, werden ebenso sehr in feinsten Luft- und Lichtschichten zum Verschwimmen gebracht, wie die Farben zu harmonischen Übergängen gemischt werden.

Und diese Harmonie der Farben wird nur noch der idealistischen Forderung genauer angenähert, wenn der Netzhaut selbst die Mischung der Farben übertragen

wird. Dies alles ist höchst gesteigerter Idealismus. Die Farbe bleibt nicht materielles Pigment, sondern das Licht erzittert in ihr, wie in der Luftschicht, an der sie hängt. Das hat v. Tschudi in seinem lichtvollen Aufsatz über Manet sachlich klargestellt; nur die logische Konsequenz hat er nicht gezogen; und daher hat er, wie wir später zu beachten haben werden, auch die volle ästhetische Konsequenz verfehlt.

Es besteht also schlechterdings kein Widerspruch zwischen der Linie und der Farbe. Beide sind Formprinzipien. Ihr Unterschied besteht lediglich in dem der geometrischen und der physikalischen Linie. Wie Faraday den geometrischen Raumbegriff in den Begriff des Kraftraums aufgehoben, und dennoch in den Kraftlinien das Urprinzip der Linie beibehalten, und zu neuen Ehren gebracht hat, so erkennen wir es auch in dem Lichtprinzip der Farbe wieder. Und das alte Vorurteil von dem Reiz der Farbe kann uns nicht mehr an der konstitutiven Bedeutung irre machen, welche auch der Farbe beiwohnt. Sie ist die Tochter des Lichtes, und das Licht ist die Mutter des Seins, die rechte Mutter der materiellen Natur.

3. Die Farbenwerte.

Auch die Theorie der Farbenwerte, welche die ganze moderne Diskussion beherrscht, hat diesen idealistischen Charakter. Eigentlich ist diese Theorie gar nicht modern, sondern vielmehr schon im Begriffe der Lokalfarbe enthalten. Wer hat diesen Begriff zuerst aufgestellt? Worauf bezieht sich das Lokal? Doch offenbar auf die Örtlichkeit, welche von der Farbe beschienen, mithin auch in gewisser Weise für die Erscheinung erzeugt wird. So weist die Lokalfarbe über den farbigen Einzelgegenstand hinaus auf die Umgebung desselben hin, und diese nimmt einen unendlichen Umfang an.

Lionardo hat auch hier in seinem Traktat von der Malerei sich als den Philosophen der Kunst erwiesen, und zwar auf Grund seiner Mathematik, mithin als

den Platoniker der Kunst. Die Körper werfen ihre Bilder in Luft und Licht. „Das G l e i c h n i s der ganzen Luft und jedes ihrer Teile ist in jedem Punkt der Oberfläche der vor ihr stehenden Körper enthalten. . . . so daß wir offenbar sagen können, das Gleichnis jedes Körpers sei gänzlich und mit allen Teilen in jedem Teil und im Ganzen der gegenüberstehenden Körper, und umgekehrt, sowie man es bei Spiegeln sieht, die man einander entgegenstellt.“ In ein solches Spiegelungsverhältnis treten die Körper und die sie umgebende Luft zueinander; durch die Spiegel aber besteht ein Doppelverhältnis von Körper und Luft zum Lichte, und daher auch zur Farbe. Die Malerei operiert mit diesem Doppelverhältnis, und macht daher die physikalische Werkstatt der Natur kraft theoretischer, logischer Einsicht zu dem eigentlichen Problem ihrer Theorie.

Lionardo begründet auf diese idealistische Logik der Malerei i h r e U n t e r s c h e i d u n g von der P l a s t i k. Die S p i e g e l u n g, das idealistische Grundmotiv, wird tiefer durchgeführt, und zwar wird das Scheinen zum „H i n d u r c h s c h e i n e n von D i n g e n d u r c h a n d e r e.“ Hierbei enthüllt sich die Kraft der Farbe. „Verschiedenerlei Entfernungen wird hier der Maler zeigen, mit wechselnder Farbe der Luft. . . er zeigt die N e b e l s c h i c h t e n, durch welche die S c h e i n b i l d e r der Objekte nur mit Schwierigkeit hindurchdringen können, Regenschauer, die hinter ihrem S c h l e i e r Wolken samt Bergen und Tälern sehen lassen; er zeigt hier den Staub, in dem und durch den hindurch die Kämpfer, die ihn aufwirbeln, sichtbar werden. Der Maler wird dir die Fische zeigen, wie sie zwischen Oberfläche und Grund des Wassers spielen; er zeigt dir in des Wassers Oberfläche, wie die reinlichen Kiesel buntfarbig im Flußgrund auf dem gewaschenen Sande liegen, umwachsen von grünenden Gräsern. Die S t e r n e über uns in verschiedenerlei Höhe zeigt er dir, und so ganz unzählbare andere Dinge der Wirklichkeit, an welche die Kultur nicht reicht.“ So ist es der k o s m i s c h e Zusammenhang, den Lionardo zum Gegenstande der Malerei auszeichnet auf Grund idealistischer Begründung. Er bezeichnet seine Theorie in der Überschrift „Grundlage der

Wissenschaft von der Malerei." Und aus diesem Idealismus heraus gibt er auch der auf Wissenschaft begründeten Malerei den Vorzug vor der Poesie. Nur in der Malerei gibt es „Gesamt-Verhältnismäßigkeit". So deutet er das Grundgesetz der Harmonie. Die Symmetrie beschränkt sich nicht auf das Verhältnis der Teile eines Einzelkörpers zu einander, sondern sie schließt ihr Verhältnis zu der Gesamtheit der Natur ein. Hierin hat die ganze moderne Theorie von den Farbenwerten ihre logische Grundlage.

Das Problem der Farbenwerte hat daher einen logischen Vorzug vor dem allgemeinen Problem von Licht und Schatten, weil durch diese die Korrelation mit der Allheit der Natur noch nicht zur Geltung gebracht wird. Und dadurch wird nicht nur das Gebiet der Malerei verkürzt, sondern es wird auch die idealistische Kraft, welche die Malerei auszeichnet, dadurch verdunkelt. Die Theorie der Werte hat nicht allein den künstlerischen Objektswert der Farbe erhöht, sondern auch ihren Anteil an der künstlerischen Erzeugung des Objekts, mithin ihren Wert als eines Faktors der Objektivität klargestellt und zwar erst zur Entdeckung gebracht. Die Vermittlung liegt allerdings hier in der Raumgestaltung, bei welcher die Farbe mitwirkt; die Raumgestaltung aber ist das Fundament der Körperbildung.

Nun hat sich aber dieses Mittel der Raumgestaltung durch die Theorie vom Farbenwerte auf die Naturumgebung erweitert; der Raum ist nicht nur das Gestaltungsprinzip des Einzelkörpers; er wird von den Farbenwerten in den Gestaltungsprozeß der Natur hereingezogen. Dadurch erweitert sich aber nicht nur der allgemeine Umfang der Malerei, noch auch nur der Horizont eines jeden Bildes, sondern dieser Zusammenhang zwischen Farbenwert und Raum wird zugleich ein Prinzip der malerischen Komposition.

4. Die Komposition.

Mit der Komposition aber empfängt die Malerei ihr methodisches Objekt. Die Farbe selbst ist ihr nur Beiwerk, wie

auch das Licht nichts anderes ist. Auch der dargestellte Gegenstand ist gleichsam nur eine negative Bedingung. Auch das Universum, mit dem die Farbenwerte den unendlichen Zusammenhang herstellen, ist nicht mehr als dies. Die Landschaft hört daher auch auf, an und für sich ihr letztes Zielobjekt zu bilden: ihr eigentlicher Gegenstand ist die Komposition. Worin unterscheidet sie sich denn nun methodisch von der Gesamt-Verhältnismäßigkeit?

Der Begriff der Allheit, wie ihn die Logik der reinen Erkenntnis aufgehellt hat, zeigt uns auch hier den rechten Weg. Es kommt nicht auf die Größe des Umfangs an, um die Kraft der Allheit zu vollziehen; sie bewährt sich auch im scheinbar kleinsten Gebiete. Für die Unendlichkeit verschwinden die relativen Unterschiede von groß und klein. Es ist gleichgültig daher, ob es sich um eine weite Landschaft, um ein großes Schlachtenbild oder Seestück, oder aber um ein Porträt in engem Rahmen handelt; überall waltet Allheit, wo Einheit waltet, und wenn anders Einheit der letzte Sinn der malerischen Aufgabe sein muß, so muß auch Allheit in jedem Bilde die Einheit bilden. Diese Einheit der Allheit ist das Gesetz der Komposition. Und an dieser Allheit der Komposition haben ebenso sehr Luft, Licht und Farbe ihren methodischen Anteil, wie Linie und Umriß.

Vor dieser methodischen Einsicht erledigen sich alle die unklaren Streitfragen über die Bedeutung des Freilichts und des Kolorit. Wie könnte die Farbe Selbstzweck sein: kann es den überhaupt an irgend einem Gegenstande in der Malerei, in der Kunst überhaupt geben? Selbstzweck ist einzig und allein die Reinheit des Selbstgefühls. So geht der Zweck der Komposition, als des methodischen Grundmittels, überhaupt von dem Objekt ab, und auf das Selbst hinüber.

Fassen wir nun aber die an der Hand der Farbenwerte gewonnene Einsicht im Begriffe der Allheit, so hält uns diese nicht nur innerhalb der logischen Methodik fest, sondern führt uns zugleich auf die Heerstraße unserer ästhetischen Methodik.

Was wäre uns die Landschaft, was die ganze Natur in aller ihrer Pracht und Fülle, wenn sie nichts anderes für unser Gefühl wäre, als was sie für unsere Erkenntnis ist? Ist es denn etwa nur die Mannigfaltigkeit der Naturbeschreibung, welche uns in L i o n a r d o s Register von den Gegenständen der Malerei ergreift, ist es nicht vielmehr der N e b e n s i n n , der sich durch diese schlichte Zusammenstellung des Kiesels auf dem Wassergrunde mit den Sternen am Himmel hindurchzieht, der Nebensinn mithin, der an alle diese Naturdinge sich anheftet, ist es nicht dieser D o p p e l s i n n d e r N a t u r, der diese uns zum Gegenstande der Malerei stempelt? Mithin ist es gar nicht allein die Natur, welche ihr Gegenstand wäre, sondern eine neue Art von h i n d u r c h - s c h e i n e n d e n Elementen kommt so an den Tag, eine neue mitwirkende Kraft, eine neue Mitwirkung der idealistischen Methodik.

5. D a s s i t t l i c h e M o m e n t.

Wiederum haben wir es uns deutlich zu machen, daß es eitel Vorurteil ist, wenn man das s i t t l i c h e Moment als ein heterogenes sich verdächtig machen zu müssen glaubt, um sich nur gegen die Pedanterie eines unkünstlerischen Moralismus zu waffnen. Ein solcher Moralismus wäre nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unästhetisch; er würde der Kunst und dem Kunstgefühl die Reinheit nehmen.

Aber ebenso verkehrt, wie die Belastung mit moralischen Selbstzwecken für die Kunst wäre, ebenso verkehrt ist auch der tendenziöse Versuch, die Kunst der Moralität zu entrücken. Sie würde dadurch den Menschen als ihr Zentrum verlieren; die Seele würde von ihr genommen; sie würde um ihre Einheit gebracht, und somit auch um ihre Allheit, und daher um die Möglichkeit ihrer Objektivität überhaupt. Es ist freilich nur der Überschwang der Bewunderung für die Souveränität der Maltechnik, welche v o n T s c h u d i bei M a n e t zu dem Ausdruck verleitet: „Wer für sein G e m ü t Anregung sucht, wer p o e t i s c h e Inspiration verlangt, wird bei Manet leer ausgehen.“ Gerade an einem so besonnenen

Gelehrten, dem wir so viel methodische Klarheit über diese Dinge verdanken, verlohnt es sich, die Irrung des Ausdrucks zu bedenken. Schon daß die „poetische" Inspiration gleichgesetzt wird mit der Anregung für das „Gemüt" bei einem Maler, ist nicht unbedenklich. Nur die m a l e r i s c h e Inspiration dürfte hier eingesetzt werden: diese aber kann der Anregung für das Gemüt wahrlich nicht entraten.

Wir sehen davon ab, daß von Tschudi sicherlich weit davon entfernt ist, für seine eigene Person, für die Person des Kunstkenners diese Anregung für das Gemüt bei Manet zu vermissen; nur bei dem Laien setzt er eine solche Schwäche der Anregungskraft voraus. Wir wollen daher nicht versäumen, auch hierin tatsächlich ihm zu widersprechen; es wird dadurch das Verhältnis herabgesetzt, welches zwischen diesem großen Maler und dem Laienpublikum doch wohl bestehen dürfte. Hier kommt es uns nun aber nur auf den methodischen Fehler an: als ob man bei einem echten Kunstwerke „leer ausgehen" könnte, wenn man für sein Gemüt Anregung sucht. Das ist eine methodische Unmöglichkeit, weil eine Unzulässigkeit. Mit solcher Probe würde das Kunstwerk zu nichte werden. Alle souveräne Maltechnik könnte über diese Selbstvernichtung nicht hinweghelfen.

Und gerade die Allheit der Relationen, in welche die moderne Malerei gestellt wird, hat diesen Grundgedanken zu schlichter Klarheit gebracht. Es gibt keinen Einzelgegenstand, als Objekt der Malerei. Aber alle Farbenwerte, die ihn in einen unendlichen Kontakt mit der Natur versetzen, würden diese Allheit doch nicht für die Allheit des S e l b s t g e f ü h l s vollenden. Sie bliebe beschränkt trotz ihrem unendlichen Naturhorizonte, sie bliebe eng und dumpf bei all ihrer Weite, sie bliebe kahl und stumpf bei all ihrer Farbenpracht, und selbst ihrer feinsten Farbenharmonie, wenn die Allheit nicht bezogen würde auf den eigentlichen Gegenstand aller Kunst, auf die Einheit des Menschen in seiner Natur, als Einheit, und nicht als Doppelheit von Leib und Seele. Zu dieser d i e N a t u r u n d d i e S i t t l i c h k e i t für das reine Gefühl harmonisierenden Bedeutung der Allheit hat uns die neuere Malerei die Offenbarung gebracht.

Das Licht ist für die Ästhetik derselbe Bahnbrecher geworden, wie für die Physik. Es ist daher ein irreführendes Wort, wenn das Licht bei Rembrandt als ein „metaphysisches Prinzip" gefeiert wird. Durch die Aufnahme eines solchen Wortes von einem sehr verworrenen philosophischen Zeitgeschmack wird nur Verwirrung in die Kunstgeschichte getragen. Die Wissenschaft, mithin auch die der Kunst, kann nur durch methodische Prinzipien gefördert werden. Und seit Kant sind die methodischen Prinzipien der Wissenschaft die wahrhaften metaphysischen Prinzipien. Auch vor Kant bestand die Echtheit der metaphysischen Prinzipien in iher methodischen Bedeutung und Fruchtbarkeit. Das metaphysische Prinzip des Lichtes und der Farbe hat sich uns in vollem Umfang und in Genauigkeit erwiesen. Es würde nicht metaphysisch, auch nicht für die Naturerkenntnis, wenn es als die mystische Macht enthüllt würde, die die Farbenzauber der sinnlichen Welt sichtbar macht. Die beste Mystik hat noch lange nicht das Recht sich als Metaphysik auszugeben, wenn es ihr an dem Hellblick der methodischen Logik fehlt.

Aber selbst wenn die vermeintliche Metaphysik auch den ganzen Lichtraum durchmessen könnte, so bliebe sie doch von der ethischen Seite hinter den Aufgaben der wahrhaften Metaphysik zurück. Dieser handelt es sich nicht um die Kosmogonie mit aller ihrer nicht endenden Mythologie, sondern allein schlecht und recht um das Universum des Menschen, um die Einheit der Menschennatur in der Einheit des Universums, um die Allheit des Menschen in der Allheit der Natur. Das ist die Metaphysik, welche allein Existenzrecht beanspruchen darf in der einheitlichen Kultur der Vernunft, in der systematischen Einheit der Philosophie.

So führt uns der Begriff der systematischen Ästhetik wiederum mit der methodischen Bedeutung zusammen, die wir in dem Höhepunkt der modernen Malerei erkannt haben. Was für alle Richtungen des Geistes die systematische Einheit bedeutet, das bedeutet für jede Kunst, und insbesondere für die Malerei, die Komposition, deren Einheit allheit-

licher wird, gemäß der Allheit ihrer Aufgaben und ihrer Kunstmittel. Diese Steigerung legt die Farbe dar. Sie schien sekundär, schlechthin subjektiv; so ist sie von alters her gewertet worden. Nun aber hat die Malerei an ihr gerade eine neue idealistische Kraft zur Erscheinung gebracht, einen neuen Begriff der Allheit vollzogen. Und nicht genug, daß diese neue Allheit den Begriff des malerischen Naturobjekts erweitert und erhöht hat, hat sie zugleich auch, der systematischen Einheit des Schönen gemäß, das Sonnenlicht des Sittentages in ihre Farbenwelt hereingezogen. Kann es anders sein? Ist nicht das Auge sonnenhaft? Und wäre es sonnenhaft, wenn es nicht auch aufblickte zur Sonne, anstatt nur sich von ihr bescheinen zu lassen? Der Aufblick allein schon bezeugt der Seele eigene Kraft, die durch das Auge geweckt wird, weil sie im Auge selbst lebendig ist. Diese Einheit ist nicht Monismus, sondern Systematik. Und die Systematik der Philosophie unterscheidet die Einheit, als die der Allheit, von der Indifferenz des Monismus.

6. Hildebrands Nachtrag.

Hildebrand hat einen Nachtrag zum Problem der Form gebracht, auch über die Zusätze der sechsten Auflage hinaus; er ist besonders wichtig durch die Ausführung seiner Grundansicht für die Malerei. Hier wird der Raum als Voraussetzung für die Form festgehalten, aber die Mitwirkung der Farbe für die Raumgestaltung wird hervorgehoben, und dadurch eine Unabhängigkeit der Malerei vom Formproblem anerkannt. Die Farbenerscheinung, und wie es hier ausdrücklich heißt „das Nebeneinander von Farbenflecken" wird als eine eigene Sprache bezeichnet, „hinter der ein räumlicher Sinn steht". Die Farbe wird von Klang und Rhythmus unterschieden, und als Sprache, die den Sinn der Vorstellung gibt, ausgezeichnet. Dieser Sinn der Farbensprache wird nun aber als der räumliche Sinn anerkannt. Die Farbe ist „ohne ihren räumlichen Sinn malerisch noch nicht lebendig. Darin liegt der große Unterschied

der Farbe im Bild und der im Teppich". So weit wird der raumgestaltende Faktor nicht allein der Form, sondern jetzt auch der Farbe zugesprochen.

Daraus aber ergibt sich eine wichtige Konsequenz. Die Farbe weist auf die Landschaft hin. Die Disposition der Farbenwerte tritt in Wechselwirkung mit den raumwirkenden Kräften des Bildes, welches jetzt eben als Landschaft hervorgetreten ist. In ihr wird jetzt das Spezifische der Malerei erkannt, und daher auch dem Impressionismus sein Recht zugestanden. „Eigentlich ist erst mit dem Studium der Landschaft und der damit zusammenhängenden Ablösung des Forminteresses von dem allgemeinen Raumproblem die atmosphärische Sprache der Natur allgemein ins Bewußtsein getreten. In diesem Aufsuchen der natürlichen malerischen Sprachmittel liegt der wahre Sinn alles Impressionismus". Indessen bleibt der Künstler auf seinem Standpunkte des idealistischen Denkens.

Die faktische Helligkeit des Farbeneindrucks wird nachgeahmt. Aber das Bild beruht auf dem gegenseitigen Verhältnis der Tonwerte; es muß sich daher unabhängig machen von der „positiven Helligkeit der Naturfärbung", um seine „eigene selbständige Tontiefe" gewinnen zu können. Es kann also nicht bei einem „Positivismus der Farbengebung" sein Bewenden haben. Der kurze, gewichtige Nachtrag schließt mit der Anwendung auf die Komposition, sofern sie nicht aus dem Gesichtspunkte der Raumgestaltung entworfen wird. Ohne dieses leitende Prinzip kann „nicht die Natur selbst, sondern nur die Farbenwirkung einer im Herbarium gepreßten Natur" wiedergegeben werden. Die Farbe muß „als Raumsprache" verstanden werden. Sie erst ergänzt die malerische Begabung zu der „geistigen Fähigkeit, ein Bild der Natur zu schaffen". So wird das Streitobjekt der Farbe für den Idealismus der Bildgestaltung dadurch erobert, daß auch die Farbe ein Funktionswert wird, wie der Raum ein solcher bei ihm geworden war (verg. ob. S. 247, 253 ff); und die Farbe hat

sich diesem Funktionswert des Raumes eingeordnet. Die Farbe, als raumbildender Faktor, ist damit als ein idealistisches Moment zur Anerkennung gekommen. Das nennt Hildebrand: „die geistige Fähigkeit ein Bild der Natur zu schaffen“.

Es ist ein großer Schritt damit vollzogen, ein schweres Hemmnis ist dadurch dem Verständnis des Idealismus genommen; — aber der Idealismus steht und fällt mit seiner systematischen Einheitlichkeit. Die Logik allein kann ihn nur begründen, nicht aber vollenden, und ohne die Vollendung kann seine Einheitlichkeit nicht gesichert, nicht durchgeführt werden. Das ist und bleibt der systematische Mangel im Formproblem, der auch nicht gehoben wird durch die Ergänzung der Form durch die Farbe, Diese allein, auch als raumbildender Faktor, kann die „geistige Fähigkeit“ nicht erfüllen, welche zur Schaffung eines Bildes der Natur unbedingt gefordert wird. Die Landschaft wäre nicht die neue Offenbarung, zu welcher die moderne Malerei sie entwickelt hat, wenn allein der Farbenraum sie vom Farbenteppich unterschiede.

Die Natur, insoweit sie nicht das Problem der Naturwissenschaft, sondern das der Kunst bildet, ist weder im großen, noch in der kleinsten Erscheinung ein Ding für sich, sondern es muß in ihm immer lebendig werden der einheitliche Menschengeist. Darin allein erst kommt der Unterschied der Landschaft von einem „Herbarium“ heraus.

Wie das verworrene Grübeln über metaphysische Dunkelheiten und Geheimnisse ein Zeichen der Unmethodik ist, so ist es nicht minder ein Vorurteil, den Zusammenhang alles Natürlichen mit den sittlichen Kräften des Menschengeistes als einen Eingriff in die Souveränität des Kunstgeistes zu scheuen und zu verdächtigen. Hier kämpfen nicht ebenbürtige Kräfte gegeneinander, die es von vornherein waren und andauernd bleiben, sondern die Kunst kann nur dadurch ihre Ebenbürtigkeit erlangen, daß sie ihrer eignen Reinheit mächtig wird. Dazu aber bedarf sie ihrer beiden Vorbedingungen, als klarer reiner Voraussetzungen.

7. Die Mosaikmalerei.

Wenn wir nicht nur der Spärlichkeit ihrer Reste wegen, sondern auch wegen deren nicht hinlänglicher Erhaltung, und vollends, trotz der Medeabilder, bei ihrer Qualität, welche der gerühmten Größe und Tiefe der griechischen Malerei nicht vollauf entspricht, von ihr überhaupt absehen, so richtet sich unser Blick zunächst auf die Mosaikmalerei, in welcher die neuere Kunst mit der antiken zusammenhängt. Das Doppelproblem, welches den Ursprung der Malerei bildet, läßt sich gerade hier deutlich erkennen. Freilich hat die christliche Kunst auch hier an die antike Plastik sich angeschlossen, und so kann man noch die Züge Apollons im Mosaikbilde Christi im Grabhaus der Galla Placidia in Ravenna erkennen. Aber den Weg zu ihrer Eigenart findet die Mosaikmalerei doch wohl erst da, wo sie die Geschichte Christi in ihrer symbolischen Bedeutung für das Naturwesen des Menschen, und daher auch für die Natur überhaupt zu fassen beginnt. Rührend bleiben daher die Denkmäler dieser Kunst in den Kirchen Roms, in denen der gute Hirte mit einer symmetrischen Schafherde dargestellt wird. Die Schafe selbst bleiben nicht Nebenfiguren; denn in der Costanza werden auch Rinder dem Erntewagen vorgespannt, und der Segen des Landbaues erscheint somit unter dem sternenbesäten Himmel dieser herrlichen Wölbung.

Vom Anfang an waltet dieser Doppelsinn in der Kunst des christlichen Mythos: die tiefe Tragik des Menschenloses in der Schuld der Menschen einerseits, zugleich aber andererseits die liebliche Anmut und die liebevolle Unschuld in der Darstellung des Göttlichen, als wäre es nur menschlich, als könnte es nicht besser geboren sein als im Menschlichen, und die keusche Naivität, in der alles Menschliche aus dem rein Natürlichen wieder geboren und wieder abgespiegelt wird.

8. Giottos Kunstverhältnis zur Erneuerung der Malerei.

Mit diesem Gedanken treten wir vor Giotto hin. Wir sind schon früher darauf aufmerksam geworden, daß dieser Führer, man darf doch wohl sagen, Urheber des Weltalters der Malerei, der Arm in Arm mit Dante an der Grenze der beiden Kulturwelten steht, der des Mittelalters und der einer neuen Zeit, nicht etwa befangen war von der Dogmatik des Geistes, die er zu überwinden hatte, wenn er berufen war, einen neuen Geist heraufzuführen. Es genügt aber nicht, durch eine einzelne Briefstelle gegen den Kulturwert der Armut diese seine Freiheit von der einseitigen Enge des Franziskanertums außer Frage zu stellen. Und auch wenn wir das große Gedicht nach Gebühr beachten, in dem Giotto sich geradezu von dem Vorwurfe reinigen zu wollen scheinen könnte, als ob er dem Ideal des heiligen Franz, eines Helden seiner Kunst, mit seinem Kulturbewußtsein anhinge — „Fürwahr nur große Schande ist, Tugend nennen, was das Gute tötet...ja selbstgewählte Armut lobe ich nicht" — so wird damit doch nur diesem großen Zyklus seiner Bilder gegenüber seine Freiheit klargestellt. Indessen muß sich unsere Meinung noch weiter vorwagen, weil unsere Methodik, unser Begriff der ästhetischen Reinheit dies erfordert: selbst der Geschichte Christi gegenüber muß der epochemachende Künstler geistige Freiheit ebenso sich erringen, wie gegenüber der der Heiligen.

Von hier aus können wir nun aber aus der scheinbaren Skepsis heraus zu einer positiven Einsicht gelangen.

Wie ist es denn zu verstehen, daß Giotto bei seiner klaren, grundsätzlichen Verachtung des Mönchsideals der Armut die Legende des heiligen Franz mit einer solchen Tiefe der Kraft und der Schönheit immer wieder ausmalen konnte, nicht nur in den Wandbildern zu Assisi, sondern auch in der Croce zu Florenz? Hat ein Giotto etwa eben nur auf Bestellung gearbeitet, oder galt für ihn nur l' art pour l' art, die Stoffe mögen sein und bedeuten, was sie wollten? Die Frage selbst schon verrät ihre Absurdität.

Die Legende des heiligen Franz hat für den weltgeschichtlichen Geist Giottos den Sinn der großen sozialen Frage. Diesen Sinn hatte sie zu der Zeit, als sie entstand; und da alsbald sie diesen Sinn verlor, und in die allgemeine Kultursünde des Kirchentums einging und unterging, da hält Giotto mit seinem Unwillen und seiner Entrüstung über diese kirchliche Entartung einer ursprünglich sittlich-sozialen Bewegung nicht zurück. Die Anekdote ist wahr, wenn auch etwa nur gut erfunden, daß Cimabue ihn entdeckte, als er die Schafe hütete, dabei aber ein solches so wunderbar zeichnete, daß Cimabue ihn von der Herde weg in seine hohe Schule aufnahm. Auch Mantegna ist vom Hirten zum großen Künstler aufgestiegen. Das soziale Gefühl verbindet Giotto mit dem Bilderstoffe des heiligen Franz.

Es ist nun sicherlich nicht dasselbe Verhältnis, das ein Künstler seiner Zeit, und wäre er einer der größten aller Zeiten, zu dem Glaubensstoffe der christlichen Geschichte nehmen könnte, oder gar müßte, wie zu dem Legendenstoffe der Heiligen. Indessen unsere Voraussetzung der Reinheit wird hinlänglich dadurch befriedigt, wenn wir mit Sicherheit gewahren können, wie Giotto das rein Menschliche und das rein Sittliche in der ganzen Glaubensgeschichte Christi beinahe ausnahmslos zur Darstellung bringt. Das Leiden allein, als Menschenschicksal, wird das Problem seiner Menschennatur. Dieses Leiden ist die Summe des Menschenlebens. Daher kann es nicht einen Widerspruch bilden zum Leben des Menschen. Der Tod ist der Frieden, der Trost im Menschenleben. Er stellt daher die Kreuzigung immer nur als den Triumph des Todes d. i. als den Triumph des Lebens dar. Er hat keine Geißelungsszenen bei seinem Crucifixus; und auch kein Schmerz und keine Qual ist weder im Gesichte, noch etwa in dem verrenkten Gliederbau zu spüren. Die Arme sind nicht an das Kreuz geheftet, sondern wie zum Segnen ausgebreitet; vielleicht ist es nicht nebensächlich, daß die hohle Hand nach unten geht.

Wo es nötig ist, wie beim Bethlehemitischen Kindermord, zieht er alle Register der Dramatik auf, aber von der Geschichte Christi hält er alle Greulszenen fern; sie ist ihm die Geschichte des Menschen, aber nicht die historische mit ihren Greueln, sondern die ideale Geschichte des Menschenwesens, für die es keinen Frieden gibt ohne Leiden. Daher ist ihm das Leiden Christi ein göttliches Leiden, weil die Sittlichkeit des Menschen sich in ihm offenbart, und in der Sittlichkeit sein Schicksal, sein Wesen, seine Natur.

Man hat bemerkt, und wem könnte es entgehen, daß ein schöneres Christusbild auch Lionardo nicht geschaffen habe; auch Michelangelo hat es nicht erreicht; und höchstens einmal, im Fischzuge, Raffael. Woher kommt das wohl, daß die Kunst an diesem ihrem höchsten Idealbilde sich gleich bei ihrem Eintritt so erschöpft hat? Die souveräne ästhetische Freiheit, welche Giotto auszeichnet, kann allein diese individuelle Seltsamkeit erklären. Er hat sich unabhängig gemacht von dem Zwang und Bann der Glaubensgeschichten, und ist überall den Legenden auf den Grund ihres sittlichen, kunstvollen Sinnes oder ihrer Bedeutsamkeit gegangen.

Daher hat er auch die Geburt Christi im Zusammenhange mit der Geschichte der Vorfahren dargestellt. Es wird eine Anekdote berichtet, nach der er über den heiligen Joseph sich lustig gemacht habe; dargestellt aber hat er ihn keineswegs als eine komische Figur, sondern in der ganzen Frömmigkeit, welche auch der Maria ihrem göttlichen Kinde gegenüber eigen ist.

Und diese Ergebenheit Josephs wird von ihm vorgebildet durch die wunderbaren Bilder über Joachim, wie er vor den Hirten steht, und durch die Priester verstoßen und an der Darbringung eines Opfers verhindert wird: wie alsdann aber sein Gebet erhört wird, und die Engel ihm die Heimkehr anbefehlen. Es kann an Modernität ferner nicht übertroffen werden, wie Joachim und Anna an der goldenen Pforte sich inniglich küssen, und wie in der Mannig-

faltigkeit des Lächelns die Frauen im Torweg diesen Akt begleiten.

Wer Lorenzettis Wochenstubenbilder in Siena gesehen, und an ihrem genrehaften Realismus sich erfreut hat, der hat nun auch dafür das Urbild bei Giotto zu bewundern. Und Tizian hat in der Darstellung Mariä im Tempel die Architektur des Tempelgangs zwar gewaltig erweitert, aber ihre geschlossene Dramatik doch vielleicht nicht erhöht, vielleicht nicht einmal den holdseligen Blick der kleinen Maria übertroffen.

Ebenso wie das Christusbild, ist auch Giottos Bild der Maria von typischer Vorbildlichkeit in der Malerei der Renaissance geblieben; aber damit soll keineswegs gesagt sein, daß es erreicht worden wäre. Nur Michelangelo, der eben auch Giotto in seiner ganzen Größenart zum Vorbild hatte, dürfte auch hier seinen Weg gegangen sein. Es genügt nicht, zu sagen, daß Maria hier nur die Mutter mit dem Kinde geworden sei: vielmehr ist sie die Idealgestalt des Weibes geworden. wieder geworden, wie eine Niobe, oder eine Göttin des Parthenon.

Die Größe der menschlichen Gestalt, die wir als Michelangelesken Typus auszuzeichnen pflegen, diese machtvolle Größe ist die Urgestalt Giottos. Sie ist gleichsam die geometrische Grundgestalt seiner Schönheit. Mag es immer sein, daß er diese Größe von Cimabue überkommen habe, der selbst sie dem Byzantinischen Typus verdankt, so ist diese Größe in aller ihrer Kraft und Mächtigkeit dennoch frei von jener Kolossalität, die besonders im Gesichte noch nicht die geistige Freiheit der seelischen Anmut aufkommen läßt. Die Größe in den Gestalten Giottos steht in Einklang mit der strahlenden Gewalt, welche dort das Antlitz hat. Und diese Einheit in der Größe, des natürlichen Wuchses und der seelischen Macht in aller Mannigfaltigkeit, wird das Idealbild der Maria.

Und diese Maße der Größe des Wuchses, wie der Seelengröße, nehmen auch die Heiligen dieses Sagenkreises an, die Anna und die Elisabeth, aber auch die Magdalena. Gerade die Magdalena ist auch ein Idealtypus ge-

worden. Man vergleiche die Bilder in der Unterkirche zu Assisi, in deren einem ihr Christus erscheint, der vor ihm Knieenden, und leidenschaftlich die Hände nach ihm Ausstreckenden, während sie in einem andern machtvoller als eine Hera dasteht, und der Stifter mit glühendem Auge vor ihr kniet, und ihre Hand ergriffen hält. Hier ist die Sünde mehr als vergeben; die Schönheit hat die Heiligkeit geweiht.

Der Typus der göttlichen Gestalten ist der der menschlichen geworden, bei den Frauen, wie bei den Männern. Die Idealität des menschlichen Geschlechts ist durch diesen Anfang, diesen Ursprung der neuen Kunst offenbart worden, die Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen, die Einheitlichkeit des ästhetischen Begriffs vom Menschen.

Es ist daher eine verhängnisvolle Verwirrung in der Formulierung gelegen: „Durch ihn begann die Kunst die Aufgabe der Religion zu übernehmen." In dieser Formulierung von Henry Thode liegt die Methode seiner ganzen Kunsttradition. Sie ist grundverkehrt für die wahrhafte Kunst; sie ist dem ästhetischen Begriffe der Kunst widersprechend.

Und nicht nur nebenbei ist sie auch ebenso grundverkehrt für die wahrhaften Kulturtendenzen der freien, echten Religion. Die Kunst kann niemals die Aufgabe der Religion zu übernehmen haben. Sie kann immer nur ihre eigene Aufgabe übernehmen. Übernimmt sie eine andere, so wird sie unrettbar Afterkunst; das ist die Jesuitenkunst aller Art. Sie verliert alsdann ihre Reinheit, ihre Eindeutigkeit, ihre Eigenart.

Dahingegen erkennen wir Giotto als den Begründer der freien Kunst an den Stoffen der Glaubensgeschichten, die ihm nur Stoffe sein konnten, wenn anders er reine Kunst an ihnen gestalten wollte. Wenngleich sein Herz anders ihnen gegenüber geschlagen haben mag, wie gegenüber den Sagenstoffen des heidnischen Mythos, oder denen politisch-sozialer Historienbilder, wo er ihnen sich hingegeben, so fordert dagegen die Reinheit der Methodik, die sein Genius bewährte, unbedingt seine ästhetische Freiheit auch gegenüber den

heiligsten Glaubensstoffen. Nur durch diese Freiheit konnte er zu seiner reinen Aufgabe emporwachsen.

Und diese methodische Voraussetzung wird reichlich durch die unbefangene Betrachtung seiner Bilder bestätigt. Besonders instruktiv sind in dieser Hinsicht die großen Allegorien der Ordensgelübde. In der Vermählung des heiligen Franz mit der Armut könnte man das Kulturteil Giottos im Kopfe der Armut zu erblicken glauben. Trotzige Kraft liegt in ihm, wie in der ganzen wohlgegründeten Gestalt. Das Elend der Armut ist in der Fiktion dieses Bannkreises ausgelöscht. Aber kein satyrischer Zug mischt sich in diese rein objektive Darstellung. Apollinisch ist der Christuskopf, und von einer Liebenswürdigkeit, die sonst kaum wiederkehrt, der des heiligen Franz. Nur in den Frauengestalten der Umgebung wagt sich in der Neugier des Blicks und des Fingerspiels das Urteil dieser engern Welt selbst über den absoluten Wert dieser Institution hervor.

Auch bei der Keuschheit ist der Humor unverkennbar. Die sie darstellende Person zwar, in ihrem engen Erker, ist von klassischer Schönheit, ähnlich den sie umschwebenden Engeln; aber die kräftige Gestalt, unten aus einem Brunnen in halber Figur nackt herausragend, macht ein ziemlich klägliches Gesicht zu der Reinigung, der sie teilhaft wird; und die Zuschauerinnen können sich auch eines beifälligen Lächelns nicht enthalten; und auch von der Brüstung herüber schaut man bedenklich hinunter.

Es kann nicht anders sein, wenn ein Künstler von dieser für seine Kunst geschichtlichen Bedeutung ein solcher Ideenmaler werden will, so muß er seine Ideen in diese Stoffe legen, nicht die in dem Stoffe gelegenen Ideen selbst wieder als Ideen, nicht als Stoffe, annehmen. Der Humor erzeugt die ästhetische Idee solcher religiösen Stoffe, und macht sie daher der künstlerischen Darstellung zugänglich, wie freilich nicht minder auch die Erhabenheit sich ihrer bemächtigt. Aber es ist auch dann nicht die Erhabenheit der religiösen Stoffe, die vielmehr nur den Anlaß bietet, sondern der Kunst selbst muß es vorbehalten bleiben,

an diesen dem Sprachgebrauche zufolge als religiös erhaben bezeichneten Stoffen erst die ästhetische Erhabenheit zu vollziehen.

Es ist die größte Schwierigkeit für den Stil des großen Künstlers, weder nach der einen, noch der andern Seite die Reinheit zu entstellen. Giotto besteht diese schwierige Probe seiner Dramatik. Lehrreich ist in dieser Beziehung nicht allein das Bild der Herodias in der Croce, bei dem wir schon auf die Gestalt mit den über die Brust gekreuzten Armen aufmerksam geworden waren (I. S. 316), sondern auch die Vergleichung der Beweinung des heiligen Franz durch die Nonnen in Assisi mit der durch die Mönche in der Croce. Die ganze Stufenleiter, mehr des Entsetzens freilich als der verklärten Trauer, wird in diesen Mönchgesichtern gemalt, während die Nonnen in dem Bild in Assisi allerdings die Physiologie des Schmerzes ausdrücken.

Bei der Beweinung Christi dagegen ist der Kopf Christi wiederum von reinster Schönheit, während der des heiligen Franz auf beiden Bildern seiner Beweinung nur edel und verklärt ist. Dieser Verklärung entspricht jedoch mehr der Ausdruck der Nonnen in aller seiner Mannigfaltigkeit als dort der der Mönche.

Die providentielle Bedeutung Giottos läßt sich allein schon in seiner Freundschaft mit Dante erkennen. Vereinigt eröffnen Beide das neue Italien, und machen Florenz zur Geburtsstätte der Renaissance für die neue Welt der Kunst, und durch sie an ihrem Teile der neuen Kultur. Wir werden darauf zu achten haben, daß ein einheitlicher Geist der Malerei von Giotto ausgeht.

9. Die Einheitlichkeit in der Universalität Lionardos.

Lionardo stellt die Einheitlichkeit der Kunst durch seine Persönlichkeit auf eine neue große Probe. Er ist vielleicht das größte Universalgenie aller Zeiten.

Leibniz ist es doch nur für alle Wissenschaften; er aber ist es für alle Wissenschaften nebst allen Künsten. Wie schwer mußte ihm daher die Einheitlichkeit werden, da er, abgesehen von den Wissenschaften, von allen seinen Künsten zur Mannigfaltigkeit gereizt wurde; und doch hat er sie alle durch seinen Genius bezwungen. Es möchte gar keine schlechte Definition des Genius, wenn sie überhaupt anders als durch den Stil einer künstlerischen Persönlichkeit möglich wäre, die sein: daß der Genius die Einheit seiner Kräfte bedeutet. Es bedarf keines Zusatzes weder für die Kräfte, noch für die Einheit. Wo der Genius fehlt, da fehlt den Kräften die Einheit, und wo die Einheit fehlt, da fehlen mit ihr auch die Kräfte des Genius.

Die Kräfte können allein geschätzt werden durch die Leistungen. Bei Lionardo erprobt sich seine Einheitlichkeit, bei aller Überfülle seiner Kräfte, in dem abgemessenen Umfang seiner Leistungen. So erklärt sich der Schein eines geringern Umfangs seiner Produktivität. Er hat ganze Werke unvollendet gelassen: nicht Zerstreuung seiner Interessen trägt die Schuld, noch auch die unermüdliche Beschaulichkeit in der Fortführung seines Schaffens, sondern die Einheitlichkeit allein war das Prinzip seiner ganzen Schaffenskraft. Kaum er selbst nur konnte es wissen, ob er diese Einheitlichkeit sich hätte wahren können, wenn seine Produktivität ungebändigt sich hätte zur Ausführung bringen können. Die positive Probe hat er unzweifelhaft geliefert: alles, was wir auf allen Gebieten von ihm besitzen, trägt das Gepräge der Vollendung, insoweit er es vollführt hat. Daher sind vielleicht, mehr noch als bei den anderen Großen, bei ihm die Handzeichnungen die vollgültigen Zeugnisse seiner Genialität, seiner Einheitlichkeit in der Kraftfülle.

Auch in anderer Hinsicht vollzieht er die Einheitlichkeit in seinen Werken. Mehr vielleicht als jeder andere Künstler, besonders jeder Maler, strebt Lionardo nach der Darstellung absoluter Schönheit. Und vielleicht darf man sogar sagen, daß kaum Raffael diese steile Höhe klarer erreicht habe als er. Sein Christus geht zwar die Wege der Theophanie Giottos, aber er ist doch

noch menschlicher, persönlicher, man möchte sagen, porträthafter. Und so ist seine Maria nicht minder ein Idealbild verklärter Schönheit. Und dennoch hat dieser Maler des Erhabenen, der Maler des Abendmahls, der Madonna, der heiligen Anna Selbdritt, in seinen Zeichnungen eine Fülle von Karikaturen hinterlassen, wie er auch in seinem Traktat solche als Probebilder angebracht hat, so daß man von ihm aus auf den Gedanken geleitet werden muß: das Erhabene und der Humor gehören zusammen.

Was man nämlich als Zeichnung, dem Normaltypus gegenüber, Karikatur nennt, das ist aus dem Gesichtspunkte des reinen Gefühls die Erscheinung des Humors. Die Einheitlichkeit in Lionardos Kunstgeist vollzieht sich in dem Gleichgewicht zwischen den Momenten des Erhabenen und des Humors in seinem Ideal des Schönen. Und dieses Gleichgewicht erweist sich noch deutlicher, als selbst die Einheitlichkeit es aufdringt, als die schwerste Aufgabe dieses Genius, die dem Umfang, aber nicht dem Gepräge seiner Fruchtbarkeit zum Hemmnis werden konnte.

Ihm genügte es nicht, etwa einmal ein Erhabenes, ein andermal aber ein Werk des Humors zu schaffen, sondern in demselben Werke sollte gleicherweise das eine, wie das andere Moment, zur gleich kräftigen, ebenmäßigen Darstellung kommen. Das ist der tiefere Sinn, den die Einheitlichkeit in seinem Genius behauptet: er wehrt es ab, was der Genius sonst sich verstattet, daß bald das eine, bald das andere Moment das Übergewicht gewinne: er fordert das Gleichgewicht beider Momente immer und überall.

Wir verstehen aus dieser Bedeutung der Einheitlichkeit nicht nur die Art seiner Produktivität, sondern auch die Eigenart seines malerischen Problems, der nicht minder auch eine Einheitlichkeit zukommt. Und diese Einschränkung, wenn man so sagen darf, aller seiner malerischen Probleme auf ein einheitliches ist selbst wiederum von einer hervorstehenden Problematik. Worin besteht diese Einheitlichkeit seines malerischen Problems?

Bedenken wir zunächst die künstlerische Universalität dieses als Genie des Geistes überhaupt Unvergleichlichen. Wie er von der Mathematik und Physik zu den Wurfgeschossen und zum Festungsbau kommt, so ist er Baumeister und Bildhauer. Diese Universalität teilt er nun zwar mit den meisten seiner großen Zeitgenossen; indessen kommen sie ihm nicht gleich in der Fruchtbarkeit mechanischer Entwürfe, noch auch erheben sie sich zu der philosophischen, logischen Spekulation, die aus seinen Forschungen hervortreibt. Aber sie alle erstrecken ihre künstlerische Universalität auch auf ihre Malerei.

Was man jedoch bei den Anderen Historienbild zu nennen pflegt, ist eigentlich nur Plastik und Architektur selbst, übertragen auf die Malerei. Auch die Plastik ist auf ihrer Höhe in der Schöpfung des Gruppenbildes angelehnt an das Bauwerk. Lionardo ist nun zwar durch kein Bild so typisch bekannt geworden, wie durch das Historienbild des Abendmahls, dennoch aber ist es eine Täuschung, wenn man einen solchen Charakter diesem Bilde zuschreibt. Sowohl das Bild Christi, wie auch die Bilder der Apostel widersprechen dieser Ansicht. Man müßte denn sogar auch meinen, Lionardo habe für die Andacht des Gottesdienstes sorgen wollen. Aber was ist denn sonst der Gegenstand dieses Bildes?

Er hat ja auch Kriegsbilder entworfen, wie den berühmten Karton zur Schlacht bei Anghiari und andere Reiterstudien. Hier hätte leicht die Plastik der Bewegungen die Vorhand gewinnen können. Wir dürfen auch von diesem Karton nur die Prävalenz des Erhabenen vermuten, in gleicher Weise wie im Kampf der Jünger um den letzten Trost des Meisters. Und was ist im letzten Grunde das Bild der Madonna mit dem Kinde anderes als entweder ein Vorwiegen des Erhabenen, oder aber das des Humors? Der Gegenstand bleibt unter diesem Gesichtspunkte immer nur einzig und allein das Schöne selbst, dessen Gegenstand dadurch als ein spezifisch malerischer Gegenstand noch gar nicht bestimmt wird. Da wir Lionardo als den Genius der Einheitlichkeit begreifen wollen, muß

uns die Frage nach seinem Gegenstande etwas anderes bedeuten als die des allgemeinen ästhetischen Gegenstandes. Alle Kunstrichtungen vereinigen sich bei Lionardo in seiner Malerei: welche malerische Bedeutung hat bei ihm der Gegenstand?

10. Das Problem des Porträts.
Lionardo ist der Genius des Porträts.

Was bedeutet das Porträt als der eigentliche Gegenstand der Malerei?

Wir wissen, daß die Einheit des Menschen der Gegenstand aller Kunst ist. Welche Kunst aber könnte diese Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen inniglicher zur Erscheinung bringen als die Malerei, wenngleich wir die Natur überhaupt, als Landschaft, zum eigentlichen Gegenstande der Malerei gemacht haben. Es besteht kein Widerspruch zwischen diesen beiden Gegenständen, dem Menschen und der Landschaft. Wären sie ein Widerspruch, so gäbe es nur Plastik, und nicht auch Malerei. Wir wissen, daß es die konzentrische Durchdringung der beiden Kreise ist, welche die Landschaft zur Seele der Natur für die Malerei macht. Wir können daher von dem konzentrischen Kreise der Landschaft jetzt absehen, und uns lediglich an den Kreis des Menschen halten.

Gewiß kann auch die Plastik das Maß des Menschen gestalten. Und dieses braucht nicht nur ein Normalmaß zu sein: die römische Plastik hat den Porträtbüsten Individualität verliehen. Aber darin zeigt sich schon ihr Zusammenhang mit der Malerei, der an dem Problem des Porträts sich einstellt.

Indessen zeigt sich auch hier das Schicksal jeder Kunst, wenn sie mit einer andern zusammentrifft: daß sie von ihr abhängig wird. Und jede Abhängigkeit schwächt ebenso sehr die Eigenart jeder einzelnen Kunst, wie sie andererseits ihre Grenzen zu erweitern scheint. Das plastische Porträt ist nicht ein reines Werk der Plastik, sondern der Mischung der plastischen Technik mit dem Grundproblem der Malerei, mit dem auch alle technischen Probleme derselben zusammenhängen. Das Porträt ist der Mensch der Malerei.

Auch die Landschaft ist gleichsam das Porträt der Natur, die Natur aus dem malerischen Gesichtspunkte des Menschen.

Am Porträt steigert sich die allgemeine ästhetische Antinomie zwischen dem Normaltypus und der Idee: die Steigerung begibt sich an dem Begriffe des Individuums, welches und sofern es durch den Normaltypus nicht erschöpft wird. Dieser Satz gilt schon für die Poesie, und auch für die Plastik; er wird aber zum Grundsatz für die Malerei. In ihr kann die Einheit des Menschen nicht lebendig werden, es sei denn in der Durchdringung seiner Seele mit seinem Leibe, seines Leibes von seiner Seele. Diese Durchdringung ist das malerische Geheimnis, das malerische Problem der Individualität.

Gewiß gehört jeder Mensch seinem Volke, seinem Zeitalter und Milieu an. Aber unter diesem statistischen Gesichtspunkte kann die Malerei ihn vorab zur Sitzung annehmen, nicht aber sich auch nur zum Modell machen, geschweige zum schöpferischen Vorwurf. Dieser statistische Mensch könnte höchstens für die Zeichnung zum Vorwurf werden, eigentlich auch nur für die Vorzeichnung. Er ist noch gar nicht das Individuum, das der Malerei vorschwebt, sondern nur ein biographisches Abstraktum. Wie kommt nun Blut und Seele in dieses abstrakte Individuum? Ist es doch nur nach jener Antinomie von Typus und Idee die Idee, welche diesem abstrakten Individuum die Seele der Individualität einhaucht?

Wir bedürfen jetzt nicht mehr dieses Ausdrucks, den wir längst durch die Reinheit des Gefühls ersetzt haben. Und die logische Kraft der Reinheit haben wir objektiv in der Einheit des Menschen fixiert. Die Individualität des Menschen der Malerei ist die Einheit, welche allein die Malerei zu vollziehen hat in ihrem Grade der Durchdringung von Leib und Seele.

Es ist nur eine Folge der Antinomie von Volkstypus und Individuum, welche die Antinomie zwischen einem Typus der Theogonie, der göttlichen Glaubensgeschichte und einer menschlichen Person bildet. Nicht auf die Frage wollen wir uns hier einlassen, die wohl bei manchem Renaissancebilde der heiligen

Familie aufsteigen könnte, ob etwa Giovanni Bellini oder Raffael für den Karton besonders jüdische Männer als Modelle benutzt haben; unsere Frage betrifft vielmehr die göttliche Metapher des Menschen, die Darstellung der Menschen im Zyklus der göttlichen Geschichten, kurz der Menschen, als göttlicher Wesen. Die Antinomie wird hier für das Problem des Individuums noch gesteigert.

Trotz dieser Vergöttlichung soll nichtsdestoweniger der Mensch Mensch bleiben; anderenfalls müßte er zur Allegorie verblassen. Diese Menschlichkeit kann nur die Individualität zur Darstellung bringen. Darin eben unterscheidet sich die Malerei der Renaissance von ihren byzantinischen Vorstufen. Der Heiligenschein kann den Menschen die Göttlichkeit verleihen, aber nicht die Menschlichkeit. Erst durch die Durchführung der Menschlichkeit entsteht die neue malerische Göttlichkeit. So bleibt es immer bei dem Gegensatz von Göttlichkeit und Menschlichkeit.

Wenn nun aber die Malerei ihr eigenes und alleiniges Problem des Menschen hat, so kann sie nicht mit der Theologie wetteifern wollen: auch die Göttlichkeit muß in den Schwerpunkt der Menschlichkeit zurückgehoben werden. Mithin muß die Individualität auch für die Mutter Gottes das Modell werden. Das Muttergottesbild muß Porträt werden. Nur das Porträt vollzieht jene Durchdringung von Leib und Seele, welche die Einheit des Menschen ausmacht. Nur das Individuum ist Mensch. Auch die Mutter Gottes und auch Christus, das Kind wie der Mann, müssen Individuen werden.

Darin möchte die Originalität Lionardos bestehen, daß er von dem Vorurteil der Antinomie zwischen Mensch und Gott die Malerei befreit, und dadurch ihr wahrhafte Idealität verliehen hat. Der gesamte Stoff der religiösen Malerei müßte sonst als ein Hemmnis der Malerei betrachtet werden.

Giotto ist der Vorläufer Lionardos, weil er menschliche Geschichte, den Roman bis zur Novelle in diese abstrakten Stoffe gebracht hat. Das Porträt wagt

sich bei ihm aber nur erst in den Nebenfiguren hervor, die gleichsam den Chor dieser dramatischen Szenen bilden; in Christus selbst und in der Maria bahnt sich das Porträt nur erst an in den übermenschlichen Gestalten, die daher aber auch gleichsam noch solche der Plastik sind: die Plastik ist die Vorstufe der Malerei aus dem Gesichtspunkte des Porträts.

Lionardo dringt in diesen Schwerpunkt der Malerei vor. Man sagt wohl, dieser Christus und diese Maria, sie haben beide, bei aller ihrer Göttlichkeit, etwas rein Menschliches. Nach diesem Ausdruck bleibt es aber bei jener für die Malerei verhängnisvollen Antinomie. Christus und Maria werden bei Lionardo vielmehr Porträtfiguren. Das ist die Sache, auf die es ankommt, die jene Antinomie schlechthin zur Erledigung bringt.

Wird dadurch etwa die Göttlichkeit dieser Schönheiten aufgehoben oder auch nur verringert? Der Mensch des Porträts ist die Individualität des Menschen, und sie ist die Einheit der Natur des Menschen in Seele und Leib. Es gibt keine gewaltigere Einheit, keine innigere, keine wahrhaftere, keine lebendigere als diese der menschlichen Individualität. Wenn der Sinn der christlichen Geschichte ist, die Darstellung des Göttlichen im Menschen, so kann diese nur im menschlichen Porträt sich vollenden. Die Einheit fordert ebenso die Aufsaugung des Göttlichen, wie die des Leiblichen, in dem Porträt der Menschennatur.

Vielleicht läßt sich aus dieser Schwierigkeit auch miterklären, daß Lionardo besonders diese großen religiösen Bilder nicht vollständig ausgeführt hat, die Anbetung der Könige in den Uffizien, in der die Skizzenhaftigkeit des in Haltung und Ausdruck wunderbaren Marienbildes gegen die Dramatik der umgebenden Gestalten so sehr absticht, wie nur jemals Masaccio von seinen Vorgängern. Aber auch die Studien zu den Madonnenbildern lassen diesen Ausgang vom Porträt erkennen; und vielleicht geht auch die Kontroverse über die Priorität des Louvrebildes oder desjenigen in der Londoner Nationalgallerie von der Madonna

unter den Felsen auf dieses Problem des Porträts zurück.

In der Auferstehung Christi tritt dieser Unterschied besonders deutlich hervor. Während Christus den ekstatischen Ausdruck hat, der der Normalität des Porträtausdrucks widerstreitet, ist die Lucia eine Gigantin mit einem Kopf höchster menschlicher Schönheit. Und noch frappanter wird dieser Gegensatz bei der Heiligen Anna Selbdritt, bei der Maria in ihrer ebenfalls gigantischen Kraft und mütterlichem Schönheit ihrer Mutter auf dem Schosse sitzt, während sie selber das Christkind umfaßt. Es ist doch vielleicht, und nicht nur in der einheitlichen Raumgestaltung, in der es das Vorbild Michelangelos wird, sondern in der Steigerung des Ausdrucks der holdseligsten Schönheit die Vollendung dieses malerischen Urproblems.

Aber dieses Bild gerade führt uns zu einer neuen Schwierigkeit. Die heilige Anna hat unverkennbar den Ausdruck, der den Stil Lionardos ausmacht, bei Männern, wie dem Johannes und dem Bacchus, und auch in seinen weiblichen Bildnissen, während Maria in der Stilrichtung seiner Madonnen steht. Und über Kopf und Hals der Madonna erhebt sich hier die Anna in Lionardos Porträtstil. Damit werden wir wiederum auf die Frage geführt, ob denn wirklich und ohne Einschränkung die Antinomie, welche für das religiöse Bild besteht, dahin gelöst werden kann, daß die heilige Jungfrau zum Porträt wird. Es bleibt ja aber kein anderer Ausweg übrig, und alle Redewendungen von der Göttlichkeit des Menschen und der Menschlichkeit Gottes verdunkeln nur den Sachverhalt des malerischen Problems. Auch zeigt es sich an diesen Madonnenbildern, daß Lionardo diesen Weg kühn und klar beschritten hat, wenngleich die Ausführung an manchen Bildern zurückblieb.

Lionardo hat die Sache zu voller Klarheit gebracht; denn er hat eine Konsequenz aus dieser Entscheidung der allgemeinen Schwierigkeit gezogen, durch welche er der Malerei des Porträts zum eigentlichen Urheber geworden ist. Er hat dem Porträt diejenige menschliche In-

dividualität verliehen, welche an die Grenzen der Gottheit hinanreicht.

Wie konnte er das? Wird dadurch nicht die Menschlichkeit überschwänglich, und damit ihrer Einheit und Individualität enthoben? So stehen wir wieder vor jener Alternative und zwar in ihrer schwierigsten Fassung. Entweder wird das Göttliche so vermenschlicht, wie das Porträt es unerbittlich fordert, oder das menschliche Individuum wird wiederum ein mythologischer Typus, der sich dem Porträt entzieht. Was hat Lionardo mit dem Menschen angefangen, um ihm nicht sowohl den Rumpf und den Oberkörper eines Titanen zu geben, als vielmehr einzig und allein das Antlitz, welches diejenige Göttlichkeit auszustrahlen habe, deren die menschliche Gottheit teilhaft bleiben muß?

11. Das Problem des Lächelns.

Lionardo, der Karikaturenzeichner, gab dem menschlichen Antlitz denjenigen Ausdruck, der allein das ideale Wesen des Menschen bezeichnet: die Freundlichkeit, und zwar nicht nur in der Schüchternheit ihres Aufleuchtens, sondern in der ganzen überweltlichen Macht ihrer Ausstrahlung. Diese Strahlungskraft hat kein griechischer Gott und keine Göttin; sie liegt außer dem Bereiche der Plastik, die daher das Lächeln der Freundlichkeit zu einem Problem des Satyrs macht.

Man weiß von Lessing her, welche Schwierigkeit in dem transitorischen Moment des Lächelns für die bildende Kunst besteht. Und dennoch nimmt Lionardo dieses Problem auf seine Atlasschultern. Es steigert sich für sein Problem der Malerei, für das Porträt. Und wir kommen damit zu einer neuen Antinomie zwischen der Freundlichkeit, als der Zentralsonne des menschlichen Individuums, und dem Lächeln, als einem scheinbar nur transitorischen Ausdruck.

Darf das Porträt sich an eine transitorische Mimik heften? Muß es nicht vielmehr die Allheit der wechselnden Ansichtsbilder des menschlichen Gesichts darzustellen vermögen? Beruht nicht auf dieser Allheit seiner wechselnden Mienen

die Einheit der Individualität, welche das Porträt zu stiften hat? Die Frage wird also dahingehen müssen, ob mit dem Lächeln auch die Freundlichkeit malerisch, nur als ein vorübergehender Ausdruck gedacht werden muß, oder aber ob die Kraft der Malerei dahin gesteigert werden kann, daß, was als Lächeln an sich nur transitorisch sein zu können scheint, als malerischer Ausdruck der Freundlichkeit vielmehr der Felsen wird, auf dem die Malerei die Individualität gegründet?

Das ist der Stil Lionardos, und dazu haben ihm die Kontrastbilder seiner Karikaturen verholfen, daß das Idealbild, das er mit der heißen Sehnsucht seines Genies erstrebte, nicht zu süßlicher Verschwommenheit entartete. Die Gefahr konnte unüberwindlich scheinen, so nahe geht er an sie heran; so daß diese Freundlichkeit sogar als Ironie oder gar als Hohn verdächtigt werden kann. Humor und Erhabenheit verschmelzen hier ineinander. Jetzt aber gilt es, hiernach das Problem des Porträts, wie Lionardo es aufstellt, so zu verstehen, daß mit dessen Lösung auch zugleich die seiner religiösen Bilder gefunden wird.

Die Freundlichkeit ist mehr als dies: sie ist Gütigkeit. Die Religion bescheidet sich der Güte im Menschen: was nennet ihr mich gut? Aber dennoch soll eben Jesus Gott sein und Maria die Mutter Gottes. Das bliebe für die Malerei ein unauflöslicher Widerspruch, wenn die Güte nicht zum Attribut des Menschen werden könnte. Nirgend in der sittlichen Welt wird sie sein Erbteil; nur die Malerei, nur das Porträt vollzieht dieses Wunder. Und dieser Wundertäter ist Lionardo. Viele Maler vor und nach ihm haben wahrlich nicht kalte Schönheit dem menschlichen Angesicht gegeben, sondern auch Freundlichkeit in der Anmut, im Liebesblick der Mutter auf das Kind hin, wie auch in der frommen Hingebung an das Mysterium des Liebeswerkes. Dennoch äußert sich die Tugend des Menschen im Porträt sonst überall vorwiegend im Ernste des Antlitzes. Lionardo allein geht bis an die Grenze des malerisch Zuläßigen, indem er dem Momentanen die Kraft der Dauer verleiht.

Diesen ewigen Wert hat die Freundlichkeit des Menschen, wenn sie aus dem Grundquell der Güte ausstrahlt, die zwar

nicht nur und ausschließlich der Urgrund seines Wesens ist, die aber an seinem Wesen einen unverlierbaren, einen unzerstörbaren Anteil hat. Der Mensch ist nicht gut, aber er hat Gütigkeit. Davon gibt die Freundlichkeit, die sein Lächeln auszustrahlen vermag, ein unwidersprechliches Zeugnis. Und diese Gütigkeit des Menschen in der allein er das Ebenbild Gottes ist, sie allein kann seiner Natur auch die Einheit geben. Alles andere ist wechselndes Mienenspiel im menschlichen Angesicht; alle die Ausdrucksfähigkeit seiner ineinander übergehenden Züge in aller ihrer Variabilität, ist ein Spiel und Widerschein des Momentes. Darauf kann er seine Individualität weder selbst begründen, noch auch könnte dies der Maler. In diesem Wechselspiel ist der Mensch nur ein Spielball der Zeit, ihrer Zufälligkeiten und Momentansätze.

Der Mensch, als Bösewicht, ist ebensosehr ein Gebild der Karikatur, wie als Narr, außer wenn er Hofnarr ist. Da wird die Narretei menschlich, nämlich tragisch. Aber auch als Demutsfigur in der Pose der Verzückung kann der Mensch seine malerische Einheit nicht erlangen; Giotto macht es unverkennbar, wie die Frömmigkeit, die dem toten Franz die Füsse küßt, an die Gefahr des Widerwärtigen streift.

Und so gibt es in der Tat keine andere Frömmigkeit für den Menschen als die Gütigkeit. Alles Entzücken der Devotion ist gleichsam nur eine reflektorische Vorübung; in diese Gymnastik des Mienenspiels müssen die Kaumuskeln versetzt werden, wenn die seelische Disposition zur Frömmigkeit des Ausdrucks eingeleitet werden soll. Mehr aber als solche mimische Propädeutik hat der fromme Ausdruck nicht zu bedeuten. Nur wenn das Mysterium der Gütigkeit aus dem menschlichen Antlitz ausstrahlt, nur damit wird aller Wechsel im Menschenwesen in Einheit aufgehoben. Jetzt lächelt nicht mehr nur der Mund und das Auge, sondern die Seele offenbart sich. Jetzt wird nicht nur allegorisch die Seele des Menschen als Tugend beschrieben, sondern diese Tugend ist kein Abstraktum; sie ist das konkreteste Leben, das es auf der Welt geben kann. Dieses Leben verwirklicht das Porträt. Diese Verwirklichung in idealer Vollendung ist die Mona Lisa.

Wollte man in diesem Zauberbilde diese Bedeutung verkennen, dieses sein Mysterium bestreiten, so müßte man sagen, Lionardo habe nicht erreicht, was er erstrebt hat; aber man dürfte nicht schlechthin sagen, daß er dieses Problem gar nicht angestrebt habe. Denn damit würde zugleich gesagt sein, daß er es nicht habe anstreben können und dürfen. So ist ein methodischer Fehler der Grund dieses Missverständnisses. Man müßte vielmehr sagen: Wenn Lionardo es nicht erreicht hätte, so hätte er immerhin das Problem wenigstens angedeutet, und es bestände alsdann für alle Folgezeit. So nur dürfte man sich zu dem Problem der Mona Lisa stellen. Es handelt sich nicht um ein einzelnes Bild dabei, und auch nicht allein um ein Problem der Malerei, sondern um das Problem der Malerei, um das Problem des Porträts in seinem Zusammenhange mit dem Problem des religiösen Historienbildes, und zwar des letzteren nicht als Zeichnung, sondern als Malerei, mithin wiederum auch in Korrelation zum Porträt.

Wenn wir in dem Porträtstil Lionardos die Gütigkeit, als den Grund der einheitlichen Individualität des Menschen, erkennen dürfen, so gewinnen wir dadurch zugleich die Einheit ihrer Gegensätze, Für die Harmonie des Porträts mit dem religiösen Bilde haben wir die Einheit gewonnen. Wir werden später zu sehen haben, wie auch die Landschaft, die wir als die Seele der Natur erkennen wollen, in diese Einheit verschmilzt. Hiermit erkennen wir zugleich den innern Grund dafür, daß das Renaissancebild überhaupt die Landschaft zum Hintergrunde macht für alle Art von Malerei. Aber auch wo die Landschaft nicht mehr nur der Hintergrund des Bildes bleibt, da wird ihre Seelenhaftigkeit es auch fordern, daß sie zur Gütigkeit des Menschen in ein inniges Verhältnis tritt. So wird Lionardo für alle Zukunft der Malerei zum führenden Schöpfer.

12. Raffaels Eigenart.

Raffael bildet eine neues Problem der Ästhetik. Worin besteht die Eigenart seiner Problemstellung? Nur auf dieser kann die Eigenart seiner Originalität beruhen.

Die Aufgaben seines beinahe unvergleichlichen Zeitalters hat er, wenngleich gegen das Ende seines meteorischen Lebens auch der Baukunst sich widmend, vorherrschend in der Malerei vollführt. Die schwierigsten Probleme der Malerei fielen ihm zu; ob er sie aus eigener Wahl auf sich genommen hätte? Das Historienbild ist offenbar eine Nachahmung der Plastik der Giebelfelder. Das Zentrum des Menschen zerstreut sich im Gruppenbilde; und vollends die Glaubens- und die Kirchengeschichte gar, wie sehr stechen sie an Geschlossenheit ab gegen die Gestalten des Mythos, die in ihrer Natursymbolik veränderlich sind, wie die Natur selbst in allen ihren Grundformen, während den Glaubensgestalten die Variabilität nur in ihrer symbolischen Bedeutsamkeit hinzuwachsen kann. Welche Schwierigkeit liegt allein darin schon für die Reinheit des Gefühls, deren erste Voraussetzung die Freiheit von aller Konvention im Schaffen ist.

Hier ist nun das Zeitalter in seinem wundersamen Dualismus dem Genius, dem solche Konflikte beschieden waren, mit seiner ästhetischen Naivität entgegengekommen. Raffael hat die Zauberwelt des griechischen Mythos behandelt neben der christlichen Mysterienwelt. Darin liegt ein providentielles Moment für sein Schaffen. Neben Gott Vater malt er Zeus in der Farnesina, und neben den Madonnen die eifersüchtige Venus und das Liebesglück Amors mit der Psyche. Und in derselben Stanze malt er Apollon auf dem Parnaß mit seinen Musen, in der er den Triumph der Kirche in der Disputa feiert.

Der Dualismus der Renaissance geht über die Weitherzigkeit gegenüber der heidnischen Mythologie hinaus, indem er auch die griechische Wissenschaft, diesen Widerpart zum Glauben, auferweckt. Und Raffael stellt das Gegenbild der Schule von Athen der Disputa gegenüber. Platon ist nicht nur der zur Reife erwachsene Apollo, sondern er hat gleichsam seinen eigenen Orakelkult, der, obzwar mit Aristoteles gepaart, in der Handbewegung zur Höhe eine dem segnenden Christus auf dem Gegenbilde analoge Zentralität einnimmt. Schon diese

gewaltigen Kontraposte der Camera della Segnatura retteten Raffael vor dem Schicksal eines Hofmalers der Papstkirche. Weder die grandioseste Feierlichkeit und die mächtigste Gestaltenfülle, noch auch die bezauberndste Schönheit dieser Gestalten vermag weder vonseiten der Religion, noch von der der Wissenschaft die Reinheit des Gefühls zu vermitteln; sie hemmen vielmehr durch ihre Souveränität auf beiden Seiten diese Neubildung der Reinheit. Charakteristisch ist bei der Disputa das Fehlen des Ewig-Weiblichen. Und wenn selbst heilige Frauen beigesellt worden wären, so würde man doch das absolut Menschliche zu vermissen haben. Es kann nicht durch die Maria ersetzt werden, welche, Joseph gegenüber, vor und unter Christus sitzt.

Und auch die Wissenschaft kann die reine schlichte Menschenliebe nicht voll vertreten. Wohl ihr, wenn sie dieser Weisheit Anfang ist. Die echte Schule der Menschenliebe muß der Menschengeist durchmachen in der dunkeln, bangen, irren Sehnsucht des Menschenherzens mit ihren Leiden und ihren Freuden. Dieser Lebensgang ist die wahre Schule von Athen.

Alkibiades und Sokrates bilden eine Gruppe von diesem reinen Lebenswerte. Lehren und Lernen in Vereinigung gibt der Wissenschaft den Charakter des rein Menschlichen. Und eine solche Gruppe findet sich auch auf der Disputa in der linken untern Hälfte, wo die Jugend im Eifer und in der Begeisterung des Lernens, des Lesens und des Hinstrebens zu den Glaubenslehren rein menschliche Art beweist.

Und die Befreiung Petri, die Erlösung eines Menschen aus finsterem Gefängnis durch die Lichtkraft der Vorsehung tröstet für die Anpassung an das Mysterium des Glaubens in der Messe von Bolsena.

Wir übergehen alle die anderen Historienbilder in den anderen Stanzen, wie selbst die Kartons zu den Teppichen, die am meisten die Gefahr der Schilderung nicht allein durch die gewaltige Dramatik und die Schönheit und Mächtigkeit aller Gestalten überwinden, sondern vollends durch die rein menschlichen, das Gefühl unmittelbar zur

Reinheit stimmenden Motive. Wir gehen zu den Madonnen über. Sie bilden eine neue Schwierigkeit.

13. Vom Madonnenproblem zum Problem des Häßlichen.

Hier kommen wir wieder auf das Porträtproblem Lionardos. Und von ihm aus läßt sich am klarsten der Fortschritt Raffaels über seinen Lehrer Perugino hinaus bestimmen.

Die Madonnen sind für Lionardo die Befreierinnen vom Kirchenglauben. So haben wir sie in dem idealen Porträt Lionardos erkannt. Und dieses ideale Porträt setzt Raffael fort in der erstaunlichen Variantenfülle seiner Madonnen. Hierin übertrifft er daher die Heroinen-Madonnen Michelangelos. Sie steigern nicht nur zum Gipfel der Vollendung ebenso die liebliche Anmut und die freundliche Unschuld des Frauenantlitzes, wie die reife Schönheit und Kraftfülle des weiblichen Körpers. Aber der letzte Grund dieses ewigen Zaubers liegt doch in der Porträthaftigkeit dieser Madonnenbilder. Sieht nicht selbst die Sixtina der Donna velata ähnlich? Und sie ist doch wohl der Höhepunkt dieses ganzen großen Zyklus, weil sie den höchsten Grad unnahbarer Feierlichkeit mit dem höchsten Grade der zarten Lieblichkeit vereint. Aber sie selbst erscheint uns nichts destoweniger als ein bekanntes Porträt.

Das Christkind sitzt hier immer auf dem Schoße der Mutter. Und dennoch erwächst es zu einer Selbständigkeit, die es nie zuvor besessen haben dürfte. Sie liegt in den Augen, die immer durchdringender und zentraler an Tiefe werden. Es ist vielleicht hier ein Einfluß von Andrea del Sartos Augentiefe nicht zu übersehen. Aber auch dadurch greift das Problem des Porträts auf das Kindergesicht über, an dem es eine neue Schwierigkeit bildet. Dennoch bleibt Raffael in diesem ganzen Gebiete, wie sehr immer er es in neuer Mannigfaltigkeit und Schönheit ausbaut, auf der Linie Lionardos, abgesehen von der Nachfolge Peruginos. Worin

besteht, worauf beruht die Eigenart Raffaels, seine wahrhafte Originalität?

Bei Lionardo waren wir auf den Widerstreit aufmerksam geworden, der zwischen seiner idealen Schönheit und der Karikatur besteht. Er pflegt beide Typen, und in seinem Porträt wollten wir die Schlichtung dieses Widerstreits bei ihm erkennen. Indessen kommt er doch nur dadurch zu einem Frieden in diesem seinem Ringen mit den beiden Prinzipien des Menschenbildes, daß er nur in der Zeichnung die Karikatur entwirft, im Bilde dagegen diesem Satan aus dem Wege geht. Damit aber wird der Widerstreit nur beruhigt, nicht überwunden. Für den göttlichen Menschen der Glaubensgeschichte mag es ein zulänglicher Ausgleich sein, daß er porträthaft wird, und ebenso demgemäß für den natürlichen Menschen des Porträts, daß ihm der Strahl der Gütigkeit zu Teil wird: Was wird aber dabei aus dem andern Teil der Menschlichkeit, der vom Bösen herkommt, und zum Bösen hinirrt? Geht er etwa der Würde des Porträts verlustig?

Und ferner ist die ästhetische Bezeugung der menschlichen Güte das Lächeln der Schönheit: Wo nun aber dieser Himmelsstrahl fehlt, oder gebrochen und zerstreut ist, soll man da etwa der verlorenen Liebesmüh entsagen, auch diese schwachen Strahlen zu sammeln, um ein Menschenbild zusammenzureimen, das zwar häßlich ist vor dem Richterstuhle des Schönheitskanons, nichtsdestoweniger aber aus dem Paradiese der wahren Kunst, aus den Urtiefen des reinen Gefühls nicht verdammt und nicht verwiesen ist.

Hier steigert sich auch die alte Frage, die an die Madonnen gestellt wurde, und auf die Raffael mit dem Platonischen Worte geantwortet hatte, daß er die Bilder nicht den Modellen entnehme, sondern in seiner Idee trage. So hat ebenso auch nicht nur Michelangelo gedichtet; so hat es auch Albrecht Dürer in seiner Urwüchsigkeit ausgedrückt: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen“. Man wird jedoch

noch immer versucht, an die Ideen die Frage zu stellen, die Parmenides an den jungen Sokrates gerichtet hat: Gibt es auch vom Schmutze Ideen? Trägt der Maler auch vom Häßlichen die göttliche Idee in sich? Oder könnte die Idee nicht göttlich sein, wenn sie mit dem Auge der Gnade auf das Häßliche in der armen Menschengestalt, in dem armen Menschenwesen und Treiben herabsieht?

Die Frage stellt uns nicht mehr vor einen Abgrund; für uns besteht nicht mehr der Gegensatz von schön und häßlich; denn das Schöne ist der allgemeine Ausdruck des ästhetischen Problems, und das Häßliche ist ihm logisch nicht gleichwertig am Problem der Ästhetik, sondern es ist nur ein Vorbegriff, der ein Problem anbahnt, dessen Lösung wir allgemein durch dasjenige Moment des Schönen vollzogen haben, welches der Humor bildet. Diesen Humor haben wir in allen Meisterwerken aller Kunst bisher gefunden. Auch in der Malerei fehlt er selbst im Mittelalter, in den Höllenstrafen des jüngsten Gerichts nicht. Aber was will das alles sagen gegenüber dem neuen Problem des Porträts?

Man weiß, wie die neuere Porträtmalerei aus dieser Not eine Tugend macht, aus der Diabolik des Humors eine verjüngende Kraft schöpfen will für die Wahrheit des Porträts. Nirgend grenzt der Verismus so scharf an den Idealismus an. Denn hier gerade kann er sich als Vertreter des Idealismus fühlen, indem er die Wahrhaftigkeit des Menschengesichts an den Tag bringt. Könnte es ohne solche Wahrhaftigkeit Idealismus in der Porträtkunst geben? Ist das nicht die Vertiefung des Idealismus und seine Erweiterung zugleich, die in solchem Verismus, der der Karikatur im Menschenwesen nachspürt, sich schöpferisch erweist?

Nun aber liegen hier die großen Gefahren, die den Idealismus dem souveränen Realismus an dieser Grenze überliefern. Er wagt bis zu dieser seiner Grenze vorzudringen, und stellt sich nun selbst vor den Abgrund dieses selbstgenugsamen Realismus, in dem er sich vernichtet: Denn das Häßliche hat zwar auch logisch seine idealistischen Urgründe: wie steht es aber damit im Sittlichen? Man darf hier nicht antworten, häßlich

und sittlich seien disparate Begriffe, die einander entlegenen Gebieten angehören. Denn im Schönen sollen sie eben nicht einander fremd bleiben; das reine Gefühl zieht auch das Häßliche herbei, um es mit dem Sittlichen zu paaren und im Schönen zu versöhnen.

Das ist das neue Problem, das Raffael auf sich nimmt; und es ist von einer Schwere und Tiefe, die einer neuen Originalität, die des Genies Raffaels würdig ist. Nicht die Gütigkeit allein, die in dem himmlischen Lächeln schon der Schönheit verwandt ist, sondern auch die Häßlichkeit wird von ihm zum Problem des Porträts erhoben.

Das Häßliche, nicht nur das Nichtschöne, hat er herangezogen. Nicht schön ist vielleicht das wunderbare Bild in der Tribuna, dessen Echtheit dem Laien unbestreitbar scheint: eine so unerschöpfliche Anzugskraft besitzt es in der Zartheit seiner Linien, in der Milde dieser Augen, in der zarten Festigkeit dieses Mundes. Die höchste Seelentiefe scheint diesem Porträt eigen zu sein. Aber in solchen Bildern ist es doch nur das Fehlen der Vollendung des Schönen, in dem das Problem des Porträts gesteigert wird. Raffael hat aber auch in seiner positiven Kraft das Häßliche nicht gescheut. Wie aber hat er es aufgenommen?

Keineswegs hat er es im Sinne eines Verismus angenommen. Damit könnte nur eine Vorbedingung befriedigt, nicht das Schöne erfüllt werden. Auch könnte dadurch höchstens das Moment des Erhabenen angesprochen werden; der Humor aber würde so nicht zu Worte kommen.

Auch wäre die Voraussetzung des Verismus an sich noch fraglich. Gibt es denn schlechte Menschen, deren Ausdruck zunächst das Beispiel der Häßlichkeit darbietet? Oder gibt es Häßlichkeit ohne sittliche Verdorbenheit? Gibt es Häßlichkeit aber etwa in den Zügen der Güte und der Unschuld? Gibt es Häßlichkeit lediglich in der Schwäche und Gebrechlichkeit des Körpers? Oder aber ist der Verismus allen diesen Fragen gegenüber in realistischen Vorurteilen befangen, so daß mangelhaftes Gleichmaß der Glieder gar nicht allein über die Häßlichkeit eines Menschen

entscheidet, und so daß vielleicht sogar der vermeintliche Bösewicht selbst das Ebenbild der Gottheit bei aller Entstellung dennoch Lügen strafen kann?

Solche Fragen gehen den Porträtmaler an, und Raffael ist dadurch der ideale Porträtmaler geworden in einer Vollendung, an die selbst Tizian nicht heranreicht und auch Giorgione nicht: daß er in dieser Tiefe das Problem erfaßt, und gemäß der Identität, welche für das Genie zwischen Wollen und Können besteht, auch unerschöpflich gelöst hat. Wie hat er diese Lösung vollzogen?

Noch ein Ausweg bleibt zu berücksichtigen; er hat die Zweideutigkeit eines Kreuzweges. In der ästhetischen Diskussion wird er durch das Charakteristische bezeichnet. Die Zweideutigkeit dieses Begriffs besteht darin, daß er sowohl nach der Seite der Erkenntnis, wie nach der der Sittlichkeit hinschielt. Diese vox media bildet das Geistige. Gibt es Geist ohne Sittlichkeit? Würde der Maler daher nicht um das Problem nur herumgehen, wenn er auf den geistigen Ausdruck sich beschränken wollte, angenommen, daß er es könnte? Dieses Geistige ist ein plastisches Problem, wie bei dem Speerwerfer, nicht aber ein malerisches, das nicht an ein solches partielles Bewegungsmotiv sich hingeben darf, Welche Auskunft ergreift Raffael?

Das Bild Leos X. ist das Musterbild dieser Porträtkunst Raffaels. Leo ist häßlich. Worauf beruht sein Zauber? Er übt ihn nicht bloß unaufhörlich auf den Beschauer aus, sondern auch die Kardinäle stellen ihn dar, wie sie vor und hinter ihm die Bewunderung für ihn vertreten. Es wäre ein Umgehen der Frage, wenn man auf die Mächtigkeit dieses Kopfes bei allem schwellenden Übermaß dieser Hängebacken sich zurückziehen wollte. Dieser Ausflucht widersprechen die Hände in ihrem zartesten Ebenmaß. Nicht in dem Gigantischen soll das Dämonische dieser Persönlichkeit begründet werden. Auch der Mund in seinem Aufbau und seiner Schmalheit, vor allem aber die Nase, die nicht weniger Weichheit als Kraft hat, und gar nicht an einen Titanen

gemahnt, sondern durchaus individuell und gleichsam bürgerlich persönlich ist, schließt diese Deutung aus. Worauf beruht der Zauber?

Raffael hat diesen häßlichen Mann liebenswert gemacht. Das ist sein malerisches Geheimnis; aber es ist das allgemeine Geheimnis der Kunst, deren Grundkraft die Liebe zur Natur des Menschen ist. Diese Liebe kennt keine Grenzen. Es gibt für sie keine abschreckende Häßlichkeit. Auch das bedrohlich hervorquellende Auge ist ihm keine unüberwindliche Gefahr; er gibt der übermächtigen Stärke des Eigenwillens die Beigabe der menschlichen Sinnlichkeit, die in ihrer Leidenschaft ebenso bedürftig, wie gewaltig ist. Diese Bedürftigkeit ist der Milderungsgrund, an den der Maler sich halten kann. So tut es auch der Dichter. Shakespeare hätte die Szene Richards III. mit der Anna nimmermehr gelingen können, wenn in der Werbung nicht eben die Bedürftigkeit dieses Tigermenschen eine menschliche Wahrhaftigkeit wäre.

Die Leidenschaft macht den Menschen ebenso zum Sklaven, wie zum Tyrannen. Und dieses Sklaventum des Menschen, welches seine sinnliche Leidenschaftlichkeit beurkundet, erniedrigt nun auch den Beherrscher der Christenheit, und in dieser Erniedrigung wird er der menschlichen Sympathie und Liebe nahbar. Es gibt keine Liebe, keine anbetende Selbsterniedrigung, ohne daß der Geliebte selbst in eigener Selbsterniedrigung entgegenkommt. Und es gibt keine Anerkennung, kein Verzeihen, keine Versöhnung mit der sittlichen Verirrung, als allein durch die Herablassung, vielmehr den Aufschwung der Liebe.

Es gibt aber auch keine andere Überwindung jenes angeblich ästhetischen Sinnes, der vielmehr nur der Hochmut kurzsichtiger Einseitigkeit ist, der Überhebung über die Häßlichkeit, als welche in dem Mittel gelegen ist: sie liebenswert erscheinen zu lassen. Dieses Mittels bedient sich das Mysterium der Geschlechtsliebe. Und dieses Mittels hat sich Raffael bemächtigt, nicht etwa durch die Übergewalt, die er dem sogenannten Geistigen gab, sondern dadurch, daß er

das Geistige im Unsittlichen dem Häßlichen konform machte, beiden Vorbedingungen dem vorwiegenden Scheine nach zuwiderlief, dennoch aber in beide jenes Tröpflein eingoß, welches aus der Liebe geflossen war, und daher die Liebe zu erwecken vermag. Dieses Herzblut der Liebe ist die sinnliche Leidenschaft, das Laster und das Glück des Menschenherzens.

So ist der Maler der Madonnen in einem tiefern Sinne der Maler der Menschenliebe geworden. Und was er an dem Männerbildnis vollbracht hat, das hat er auch an dem Frauenbildnis nicht verschmäht. Eine unersetzliche Bedeutung hat in dieser Hinsicht die Fornarina der Galleria Barberini. Ohne diese eigenste Seele seiner Malkunst würde es ihm nicht möglich geworden sein, von Perugino oder gar Pinturicchio, und von Lionardo selbst den Weg hinzufinden zu Michelangelo. Diese Tiefe seiner Humorkraft ließ ihm die Assimilation an den titanischen Gliederbau jener Gestalten natürlich werden. Er ließ sie nicht in ihrer strotzenden Kraftfülle sich niederlegen und lagern, sondern er machte sie zu Schwebefiguren, nicht allein in den Bildern der Auferstehung und der Krönung, sondern auch in Bildern, wie in dem des heiligen Michael im Louvre, der wie eine männliche Nike herabfliegt, mit den „Marmorsäulen der Schenkel" nach dem Gleichnis des hohen Liedes. In dieser reifen, kraftvollen Gesundheit des menschlichen Körperbaus vereinigt sich wieder der Humor mit dem Erhabenen.

14. Michelangelo in der Sixtina.

Michelangelo hat das Porträt verachtet. So ist es auch zu verstehen, daß er nur Bildhauer sein wollte. Wir haben aber in unserer Beispielsammlung die Deckenbilder der Sixtina zu betrachten. Sie sind nicht unter dem Gesichtspunkt des Plastischen abzutun, als wären sie nur eine farbige Zeichnung an einer Deckenfläche, die den Giebelfeldern des Parthenon vergleichbar wäre. Worin läge ihre malerische Bedeutung, wenn sie im Widerspruch stände mit dem Charakter des Porträts?

Dieser Widerspruch ist nicht vorhanden. Das Porträt bildet vielmehr das Leitmotiv dieser gesamten Schaustellung; allerdings nicht das Porträt Raffaels, auch nicht das Lionardos, aber dennoch im Geiste, wenn auch nicht in der seelischen Richtung Lionardos.

Michelangelo geht von den Porträts der Propheten aus, aber sie bilden nur die äußersten Grenzen dieser Felder; und neben ihnen stehen an diesen äußeren Begrenzungen die Sibyllen; und noch manches Andere schiebt sich dahinein. In dem mittleren Felde aber rollen sich nach der Schöpfung der Welt und des Menschen die ersten Schicksale der Menschen auf.

Keine Kunst kann, als solche, allein aus ihren Kulturwirkungen erklärt werden, und wenn diese noch so einzig wären. Der ästhetische Wert, als ein systematischer, setzt den Zusammenhang mit der Kultur schon voraus. Die Liebe zur Natur des Menschen kann allein die Seele jedes Kunstwerks sein. Diese Liebe muß auch diese Decke ausstrahlen

Bei Raffael mußten wir ebenso an der Schule von Athen, wie an der Disputa noch immer eine Gebundenheit bemerken, von der er erst durch das Porträt frei wird; ebenso auch im Madonnenbilde. Bei Michelangelo sahen wir schon in seiner Plastik das erfolgreiche Streben, von der dogmatischen Gebundenheit loszukommen. Diese Erlösung bringt ihm vollends die Sixtinische Decke. Sie wird ihm das Porträtbild des Menschengeschlechts.

Schon das war sein Vorteil, daß er auf einer einzigen Fläche malen konnte; dadurch vereinigt sich auf ihr das hebräische mit dem griechischen Altertum; zwischen den Propheten thronen die Sybillen, die griechische Weisheit zwischen der biblischen des alten Bundes.

Dagegen vermeidet seine künstlerische Weisheit jede Verbindung des alten Bundes mit dem neuen. Das gibt, wie die Dinge in der Welt bisher nun einmal verlaufen sind, nur dogmatische Verwirrung, welche die Befangenheit mehrt und die ästhetische Reinheit hemmt. Es hat daher auch die neuerdings ausgesprochene Ansicht viel für sich, daß die Bilder in den

Stichkappen, in denen man gewöhnlich die Vorfahren Christi sehen will, vielmehr die Juden im Exil darstellen. Doch jetzt erst zur Hauptsache und zum Anfang.

Mit dem Propheten Jona hatte Michelangelo die Malerei an der Decke begonnen. Welch eine Wegweisung liegt in diesem Anfang. Nirgend vielleicht ist in der ganzen Bibel mit einer solchen epischen Naivität die Liebe Gottes zu den Menschen, zu allen Menschen, zu allen Völkern, zu den Sündern des sündigsten Volkes, wie in einem Märchen, gelehrt worden, wie in diesem Buche, das in der Agende des Versöhnungstages der Juden den Prophetenabschnitt des Nachmittagsgottesdienstes bildet. Ein Prophet will Gott meistern wegen seiner endlosen Liebe zu den Sündern.

Und Gott heilt ihn von seinem falschen Eifer für Gottes Gerechtigkeit dadurch, daß er ihn an seinem Natursinn faßt, an seiner Liebe zu dem Baume, der ihm Schatten gegeben: als ob für Gott die Menschen und die Völker nicht auch Naturgewächse wären. Daher schließt das Buch auch mit dem Erbarmen über das „viele Vieh", das zugrunde ginge, wenn es nicht mit der Buße und Reue der Menschen gerettet würde. Diese, keine Schranken der Nationalität anerkennende, Menschenliebe des Propheten eröffnet die Perspektive über dieses Schöpfungswerk der Welt.

An der andern Seite, am gegenüberstehenden Ende sitzt Zacharias. Auch er verkündet vom Exile aus dieses Weltbürgertum des Prophetismus. „Und es werden sich anschließen viele Völker an den Ewigen an jenem Tage, und sie werden mir sein zu einem Volke". Die Heiden werden sich mit dem Volke Israel zu einem Volke vereinigen. Das ist die Grundkraft aller menschlichen Sittlichkeit: die Menschheit, und kein einzelnes Volk, als absoluter Selbstzweck. Die Menschheit allein ist das auserwählte Volk Gottes. So verbindet sich der naive Katechet mit dem Politiker, der daher auch der Sozialpolitiker ist an den beiden mittleren Grenzpunkten dieses Deckenbildes.

Gehen wir zu Jona zurück, und wenden uns links von ihm zu Jeremias, so scheint hier schon alle geschicht-

liche Symbolik beendet zu sein, und der größte Weltschmerz anzuheben. Der Versunkenheit dieses Kopfes entsprechen die Köpfe, die sich auf gleicher Höhe mit ihm, wie zu seiner Stützung erheben, der eine, offenbar ein weiblicher Kopf, in schmerzlicher Klage, der andere, wie nur auf ihn selbst hinblickend, in trauriger Gefaßtheit. Dieser Mann, der „das Elend von seiner Jugend an getragen", er ist das Urbild menschlicher, männlicher Kraft, und so erst recht das Urbild des menschlichen Leidens, des Urleidens des Menschen der Kultur, des Leidens am Vaterland. Es ist das Vaterhaus des Kulturmenschen. Unergründlich ist die Tiefe des Schmerzes über das Schicksal des Vaterlands. Da erwächst die reinste Menschenliebe; auch die Kultur des Staates gehört zur Natur des Menschen.

Der nächste Prophet ist Ezechiel. Er widerstrebt aller Beschaulichkeit, er hat die Leidenschaft des Eiferers; er eifert für die Buße, in der er, reifer als Jona, die Erlösungskraft des Menschen erkannt hat. Der Visionär für den Tempel zu Jerusalem ist zugleich der Fortbildner des Prophetismus in der Richtung der individuellen Erziehung und Läuterung des Menschen. Er ist ein wichtiges Mittelglied in dieser Galerie der Menschenliebe; denn er verkündet: „Tut Buße, und ihr werdet leben". Gott hat Wohlgefallen daran, daß der Mensch bereue, auf daß er lebe. Die Liebe Gottes ist die Frucht dieser Menschenliebe.

Ihm folgt Joël. Auch er ist ein Prophet der Zukunft, und nicht nur der Erfinder des Weltgerichts im Tale Josaphat. Warum sollte Michelangelo nicht vielmehr begeistert worden sein von den Versen: „Es wird sein darnach, ich werde ausgießen meinen Geist über alles Fleisch, und es werden weissagen Eure Söhne und Eure Töchter. Eure Greise werden Träume träumen, und Eure Jünglinge werden Gesichte sehen. Und auch auf die Knechte und auf die Mägde in jenen Tagen werde ich ausgießen meinen Geist". Diese Gesichte dürften ihn tiefer angezogen haben als die Heuschreckenplage; vielleicht zu dieser Zeit noch näher als selbst das Weltgericht.

Gehen wir nun wieder links von Zacharias, so kommen wir zu Jesaias. Es ist gewiß nicht zufällig, daß dieser bei aller seiner Versonnenheit der schönste dieser Prophetenköpfe ist. Sein Fingerzeig ist sein Wahrzeichen. Der Engel neben ihm führt es in der Projektion nach außen hindurch. Er ist der Dichter der Zukunft, der dichterischen Quintessenz der messianischen Zukunft, des Friedens auf Erden, des Friedens der Menschen, weil des Friedens der Völker, des Völkerfriedens nach der Erlösung von dem Kulturfrevel der Kriege. „Und sie werden ihre Schwerter umschmieden zu Winzermessern". Dann erst wird ein Jeder friedlich „sitzen unter seinem Feigenbaum". Dieses Sinnbild des wahrhaften Friedens auf Erden bedeutet der Friede in der Natur. „Und es wird weilen der Wolf bei dem Lamme, und der Parder bei dem Böcklein lagern, und Kalb und junger Leu und Mastvieh beisammen, und ein kleiner Knabe führet sie". Wer diese Poesie des Naturfriedens im Herzen trug, der allein konnte den ewigen Gedanken des Weltfriedens, in dem die Menschheit ewig sich verjüngen muß, der Menschheit offenbaren. Die jüdische Tradition nennt ihn den Propheten der Tröstung. Diesen Trost kann man auch in dieser Schöpfung Michelangelos erkennen. Dieser Jesaias ist das Porträt der Menschheit. In ihm hat Michelangelo vielleicht sogar seinen Moses übertroffen; in ihm hat kraft des Porträts die Malerei die Plastik übertroffen. Dieser Kopf ist ganz Seele, nicht nur Geist, den diese Stirn, die von tiefen Faltenfurchen eingebogen ist, ausstrahlt. Das herabgesenkte Auge, der wie zum Weissagen geöffnete Mund, das ausgebildete, aber nicht ausgebauchte Kinn, dies alles wird dem Blick des Seelenschmerzes dienstbar, der aber doch der Weisung des Fingers in die Zukunft folgt. Die Zukunft, die Zuversicht auf sie, ist der wahrhafte Trost der Seele.

Daniel, der einzige schreibende Prophet, macht den Schluß. Er ist der Prophet der Geschichtsphilosophie, der Universalhistoriker mit den Weltaltern. Zugleich aber ist er der fromme Glaubensheld in der Löwengrube, und der Verkünder der Unsterblichkeit der Seele für die „im

Staube Schlafenden". So ist er, mehr noch als Ezechiel, der Vertreter der Eschatologie unter den Propheten.

Die Mittelbilder behandeln die Schöpfung der Welt und des Menschen, den sie bis zur Berauschung und ihrer Folge, der Entblössung Noahs, begleiten. Bei der Schöpfung des Lichtes — die Mimik der Arme bei jedem dieser Schöpfungsakte ist bekannt — hier aber zeigt sie sich auch bei dem weiblichen Engel, zunächst unter der Hand des Schöpfers, mit dem Arm im rechten Winkel über dem aufwärts gerichteten Kopfe. Unwillkürlich gedenkt man der Seherworte: „Sie tritt hervor! — und, leider! schon geblendet, kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen." Der Engel des Lichts kehrt sich nicht weg, aber er beschattet sich die Augen mit Hand und Arm.

Und nun die Erschaffung Adams, dieser Gestalt, in der die Malerei mit der Plastik wetteifert, dieses Urbilds von der ursprünglichen Unschuld des Menschen, die aus seinem Auge leuchtet. Auch Gott Vater blickt mit Freundlichkeit auf ihn, und das Engelköpfchen, das ihm über die Schulter hervorlugt, scheint schalkhaft zu applaudieren: und er sah, daß es gut war.

Ein ernsteres Gesicht macht Gott, von langem Mantel bedeckt, der dem Manne entstiegenen Eva gegenüber, die mit gefalteten Händen in der Anbetung Gottes ihre Schöpfung feiert — das schönste Frauenlob. Dabei läßt sich kein Engel blicken. Denn alsbald kommt das Doppelbild auf derselben Fläche, die der verhängnisvolle Baum abteilt: der Sündenfall und die Vertreibung. Das Gesicht der Eva, zuerst bange Sinnlichkeit, ist zum Grauen verschüchtert, doch aber noch zurückblickend, während Adam mit beiden Händen das Flammenschwert des Engels abwehrend, schmerzvoll traurig unverwandt nach vorwärts schreitet. Seine Unschuld zwar, aber nicht seine Tugend ist ihm genommen.

Die Sintflut vereinigt die Extreme des Menschengeschickes, die Innigkeit des Familienlebens, der opferfreudigen Mutterliebe und des dankbaren Kindergesichts, wie die Tatkraft des Mannes, der der Menschen Hab und Gut aus der Flut rettet, mit Szenen des Schreckens und des Ent-

setzens — Untergang und wunderhafte Errettung — Szenen des jüngsten Gerichts, mit einer Mannigfaltigkeit, einer Stufenleiter von Volkstypen, die unübertrefflich scheint.

Davor steht das kleine Bild des Opfers Noahs. Unter dem Brandopfer geben sich zwei Gestalten, wie zum Ehebunde, die Hände; unter den Händen liegt der Kopf eines Knaben, der, wie zum Herdfeuer, die Flamme anbläst. Das festlich bekränzte Weib hat einen feierlichen Ausdruck, von seligster Sinnlichkeit und Zuversicht. Die Hand Noahs weist nach oben, aber die rechte Hand einer links von ihm stehenden weiblichen Figur macht eine Bewegung der Abwehr, als ob sie Unheil fürchtete.

Hinter der Sinflut macht das Bild von der Trunkenheit Noahs den Abschluß dieser Mittelbilder. Wie Parzen, weisen drei Frauen mit Grauen auf diese Entblössung hin. Und dahinter gräbt ein Ackersmann. Im Schweiße deines Angesichts. — Der Segen der Arbeit allein rettet den Menschen vor dionysischer Selbsterniedrigung. Dieses biblische Urteil durfte in diesem Ahnensaal der Menschheit nicht fehlen.

Die vier Eckbilder behandeln sogenannte dramatische Szenen. Der Haman ist eine Marsyasfigur; er hängt eingerahmt zwischen dem Ahasver auf dem Lager, dem vorgelesen wird, und der Tafel, an der Ahasver mit der Esther sitzt. Dieses Bild gehörte in diese Geschichte des jüdischen Volkes. Auch Judith, schon als jüdische Heroine, und ebenso der David, der ja für Michelangelo auch das große plastische Problem bildete; auch hier behält sein Gesicht, obwohl er das Schwert geschwungen hält, den beschaulich edeln Ausdruck.

Erst nach einer Pause sind die Lunettenbilder entstanden. Justi nimmt sie als Familienbilder, und zwar von den Kindern der Armut; er weist hin auf die Ebionim der Psalmen, und er erzählt die Anekdote, daß Michelangelo dem Papste, der hier den Goldschmuck vermißte, geantwortet habe: diese Leute waren selbst Arme. Ferner aber sind es die Tugenden des Familienlebens, die hier, wie in den Stichkappen, in epischer Anschau-

lichkeit ausgebreitet werden. „Den Tugenden des Familienlebens verdankt der jüdische Stamm, nebst dem Gesetze, und dem Hasse der Völker, seine Dauer.“ An dieses Urteil Justis dürfen wir wohl von demselben Gelehrten sein Urteil über die Propheten anfügen: „Die Worte der Propheten beleben sich erst, man empfindet ihre Wahrheit, ihre Göttlichkeit, wenn man sie zu Schlüsseln der eigenen Zeit macht, zu Aufschriften ihrer Triumphbogen oder Schandsäulen.“ Die Tugenden des Familienlebens, gleichsam die Zelte Jakobs, sind ein besserer Schutz vor den Schandsäulen als die Triumphbogen der Weltgeschichte.

Die innigsten Schöpfungen der heiligen Familie, die schönsten Madonnenbilder, die lieblichsten Kinder mischen sich hier mit den sorgenvollen Gesichtern des Arbeiters, des Mannes, aber auch der Hausfrau, die von der Sorge gefesselt bleibt, auch wo das Kind liebevoll sie umschlingt. Oft nimmt der Mann ihr die Pflege des Kindes ab, die auch auf die Waschung sich erstreckt. Es fehlt auch nicht an einem apollinischen Kopfe in dieser Galerie, die bis zum Genre in das Familienleben eindringt, wie wenn die Mutter mit dem Antlitz einer Sybille, auf das der Mann mit Bewunderung blickt, das spielende Kind in weitem Abstand, in der Armeslänge sich auf den Schoß stellt. An einem Bilde hat der mächtige Kopf des Mannes seherisch hervortretende Augen, denen auch die der vornehmen Frau mit dem langgestreckten Oval entsprechen.

Die Stichkappen setzen die Beschreibung derselben Familienszenen fort. Sie scheinen noch leidenschaftlicher bewegt zu sein. Aber die Schönheit hat darunter nicht gelitten; fast überall gewahrt man ideale Madonnen. Auch Pilgerszenen, Wanderzüge gehören ja in diese Geschichte. So wechseln, wie Tag und Nacht, Arbeit und Ruhe, Wanderung und Häuslichkeit, Plage und Segen in allen diesen Bildern.

Endlich verdienen die dekorativen Figuren die höchste Bewunderung. Sie bestehen in sechsundvierzig Paaren und zwölf Einzelfiguren, unter denen zwanzig Sklaven sind. Die Sklaven

sind uns schon in der Plastik begegnet, und sie werden auch hier als die schönsten männlichen Körper anerkannt. Ich erinnere nur an den zarten frauenhaften Kopf, unter dem Arm des ersten Schöpfungsaktes, sowie an den von zauberhafter Frauenschönheit, der allein mit einem Fusse noch von der Figur erhalten ist, gerade unter dem entblößten Noah.

So reihen sich hier die Sklaven an die Armen, sie sind beide die klassischen Zeugen der bisherigen Weltgeschichte. Wahrlich diese Bilder, die Gebilde einer schier unerschöpflichen Erfindungs- und Gestaltungskraft, sind Schöpfungen des tiefsten religiösen Geistes. Die Reinheit feiert hier ihre höchsten Triumphe; denn sie baut sich auf den erhabensten Reinheiten auf, sowohl in der Plastik der Naturbildungen, wie in der Geschichte des sittlichen Tiefblicks. Und doch schweift die Phantasie niemals ins Überschwängliche, noch gerät sie in Verzerrung. Hier hätte doch die berühmte terribilità Michelangelo am meisten gefährden können. Justi hat jedoch bezeugt, daß unter den 343 Figuren der Sixtina „nicht ein monströses Gebilde“ vorkomme, außer der Schlange. Und so ist auch das Sittengemälde ohne Schroffheiten und ohne die Greuelszenen, mit denen so häufig die religiöse Erhabenheit sich belastet und gefährdet. Hier ist die Reinheit des Gefühls zur Vollendung gekommen. Und in diesem Betracht hat der Maler Michelangelo vielleicht doch noch den Bildhauer übertroffen.

Wenn das Wort überhaupt einen richtigen historischen Sinn hätte, daß Michelangelo der Urheber des Barock sei: von seiner Malerei kann es in keinem Sinne gelten. Und daher sollte man es sich auch für die Plastik vielleicht noch anders überlegen.

15. Die Originalität Dürers für den deutschen Menschen der Malerei.

Dürer bildet einen großen Markstein für die Prüfung unserer ästhetischen Methodik. Beiden Vorbedingungen hat er die größte Reinheit errungen. Er ist nach Alberti und Lionardo der größte Theoretiker der Kunst. In den

Elogien auf ihn kommt dies besonders zum Ausdruck. Camerarius hat sein Proportionenwerk lateinisch herausgegeben und gewürdigt. Sein Grundsatz war: „Alles Geschaffene ist bestimmt nach Zahl, Gewicht und Maß.“ Wie ein Architekt zeichnet er alle Querschnitte eines Körpers übereinander. Und auch Licht und Dunkelheit behandelt er im Zusammenhange des geometrischen Problems, das sie im Sonnenbilde darbieten, welches nicht immer als Kreis erscheint. Für alle Gegenstände und Formen der Natur, für die Pflanze und das Pferd, wie für den Menschen, sucht er in den Proportionen die theoretische Grundlage zu bestimmen. Aber die Variabilität der Bewegungen behandelt er vielleicht weniger als Lionardo und Michelangelo.

Damit hängt sein Verhältnis zum Ausdruck zusammen. Auch in aller Steigerung und Mannigfaltigkeit desselben hält er doch die Grundlinie des klassischen Maßes überall fest. Daher wird er nie rhetorisch in der Gewalt seines Pathos.

In diesem Maße seiner Ausdruckskraft besteht die Reinheit seiner sittlichen Vorbedingung. Und dieser Harmonie, welche er seinen Werken gab, waren große Schwierigkeiten von der Kulturperiode entgegengestellt, in der er mitteninne stand. Er ist der Künstler der Reformation. Damit ist ausgesprochen, daß die Religion zu einem neuen Inhalt für ihn wurde, damit aber zugleich zu einer neuen Aufgabe für die ästhetische Reinheit, auf die allein es doch in letzter Instanz ankam.

Die italienische Renaissance ist in bezug auf dieses Endproblem der Reinheit bequemer gestellt als die Reformation. Jener erwuchs die natürliche Aufgabe der Kunst, als Kunst sich Selbständigkeit und Eigenart zu gewinnen gegenüber der Religion. Auch die Restauration konnte diese Urkraft der Kunst nicht gänzlich ertöten. Dürer dagegen hatte erstlich, als Mensch, seine sittliche Neugeburt zu erarbeiten; und aus dieser sittlichen Reinigung erst konnte er sein neues Kunstideal schöpfen, aus der sittlichen Läuterung an der Hand der geometrischen

zu einer neuen künstlerischen Reinheit, die er auch ästhetisch zu begründen sucht, aufsteigen. Wieviel naiver bleiben dagegen die großen Italiener, auch nachdem sie in die Tendenz der Restauration einlenken.

Mit der Reformation ist aber bekanntlich auch das nationale Problem der modernen europäischen Völker verwachsen. Für Italien war es seit Dante erwacht, und durch Giotto der italienischen Kunst zum Herzblut geworden. Für die Künstler der Hochrenaissance gab es nicht mehr das Problem des schönen Menschen als eine nationale Aufgabe. Wölfflin hat es ausgesprochen, daß die Handbewegung Christi auf Lionardos Abendmahl die übliche schöne Geste des damaligen Italieners war. Die Frage der Natur war für jene Klassiker am Menschen in schlichter Unbefangenheit die des Menschen ihres Volkes, ihrer Zeitgenossen. Und ihr Volk fühlte sich als die Nachkommen der Römer und so auch der Griechen. Natur und Antike gingen in eine Einheit des Modells zusammen. Die Reformation mußte diese naive Einheit des schönen und des nationalen Menschen durchbrechen.

Damit kommen wir zu einem neuen Problem für Dürer. Wie der deutsche Nationalcharakter sich in der Reformation ausbildete, in dem heißen Kampfe gegen Rom und alles Römische, so prägte sich dieser Gegensatz auch in den Charakterköpfen der Reformatoren aus. Und der Bürger von Nürnberg, dieser Zentralstätte der protestantischen Bildung, mußte daher in die Eigenart dieses erwachenden nationalen Wesens sich einfühlen. Es mußte ihm zum künstlerischen Problem werden, diese neuen deutschen Menschen in ihrer Seele zu erfassen, daher auch in der Harmonie dieser Seele mit ihrem Leibe. Der nationale Typus des Deutschen mußte ihm als neues Problem mit dem überkommenen Problem des schönen Menschen zusammenwachsen. Und diese deutsch-nationale Bedeutung des Menschenbildes wird zu bedenken sein bei Dürers Problem und Schöpfung des schönen Menschen.

So ist das nationale Problem ein neues Moment im Problem des Porträts geworden. Und es bildet einen neuen Mittelpunkt für die beiden Vorbedingungen. Zunächst erscheint es mit der sittlichen Vorbedingung zusammenhängend, wie es denn auch aus der Reformation entsprungen ist. Aber analog dem Naturvorbilde der Antike, wird es auch zugleich wieder zu einer Vorbedingung der Naturerkenntnis. Dieser neue deutsche Mensch hat ein neues Angesicht, und ebenso auch neue Körperformen, die in solcher Nacktheit noch nicht zur Darstellung gebracht worden waren.

Wenn seine ästhetischen Grübeleien nicht die Klarheit erlangten, wie seine geometrischen Proportionsbestimmungen — „Was die Schönheit ist, das weiß ich nicht“ — so lag der Fehler darin, daß er ein objektives Prinzip in den Maßen allein suchte, anstatt es in der Harmonie vorauszusetzen, welche zwischen den Körpermaßen und den Maßen der Seele, den Maßen in allen den komplizierten seelischen Verhältnissen allein zu begründen ist. In der Theorie hat er dieses Ziel nicht gefunden, in seiner Kunst aber hat er es zustande zu bringen gesucht; und wenn er es hierin nicht zu vollendeter Reinheit gebracht hat, so war eben die Aufgabe zu kompliziert, als daß der größte Genius selbst sie hätte vollbringen können.

Die nationale Bedeutung Dürers kann nur verstanden werden, wenn man ihn als Urheber der nationalen deutschen Malerei zu begreifen sucht; als den Urheber, nicht als den Vollender. An sich ist jedes Genie in sich vollendet, unübertrefflich und unerschöpflich. In dieser Absolutheit verträgt das Genie jedoch auch keine Relation zu seinem Volke. Die geschichtliche Mission, welche Dürer für die deutsche Malerei auf sich genommen hat, begründet zugleich geschichtliche Mängel und Einseitigkeiten. Einem Nationaltypus steht in keinem Zeitalter eine analoge Absolutheit zu, wie dem Genie nach seinem Grundbegriffe. Es wird daher die humanitäre Liebe zu dem deutschen Nationaltypus für die gerechte ästhetische Würdigung der Schöpfungen Dürers erforderlich sein.

Ohnehin beschränken sich seine Werke nicht auf die Malerei, sondern sein Reformwerk geht auch auf den Holzschnitt und auf den Kupferstich. Auch dadurch schon wurde er von dem vorherrschenden malerischen Interesse an der Farbe abgelenkt. Die Wunderwelt der Zeichnung verbindet sich mit den Zaubereien des Metalls, dem die Seele der Linie eingehaucht wird, während sie im Holzwerk immer an eine gewisse Steifheit gebunden war. Dennoch strebt Dürer nicht allein nach einem Idealporträt des deutschen Typus, sondern er wird auch der Erste, der der Landschaft eine selbständige Bedeutung gibt. Und es ist die deutsche Landschaft, die er entwirft, das Stadtbild Nürnbergs, selbständig, oder als Hintergrund, wie in der Drahtziehmühle. Auch Trient war ihm eine deutsche Stadt.

16. Die religiösen Schwierigkeiten für die neue deutsche Malerei.

Nun komplizieren sich aber wieder diese seine nationalen Bestrebungen seines künstlerischen Geistes, seiner Mission als nationales Genie, mit den religiösen Aufgaben, zu denen sein Volk berufen wurde. Er hat sich von dogmatischer Befangenheit freigehalten, und auch dadurch als echtes Genie sich bewährt. Er hat nicht minder, wenngleich nicht in derselben Ausbreitung, wie die Italiener, mythologische Stoffe behandelt; und es ist rührend, die Ähnlichkeit zu beobachten, die bei ihm zwischen einem Bilde der Venus und einem seiner Marienbilder bestehen dürfte. Aber seine religiösen Bilder stehen, schon wegen ihrer leichteren Verbreitung im Holzschnitt, unter der Tendenz der Vervielfältigung und der Propaganda.

Und vollends okkupiert das neue religiöse Problem sein sittliches Interesse und auch das an der sittlichen Vorbedingung seines Kunstwerks. Mit ganz anderer Inbrunst muß sich sein protestantisches Gefühl in diese Stoffe versenken, als dem frommen Sinne des altgläubigen Künstlers erforderlich und natürlich war. Er hatte gegen die schwer

vermeidliche Skepsis seiner Bildung anzukämpfen, als ob diese teuersten Glaubensstoffe doch nur Stoffe wären, nicht viel anders, als dies auch die heidnischen Sagen sind und bleiben. Er mußte die Andacht für diese Stoffe aufs höchste steigern; denn in ihnen allein sollten die Schätze des neuen Glaubens geborgen werden. Die biblischen Geschichten sollten allein das Wort Gottes sein; die Heiligengeschichten dagegen nur Menschenwerk.

Wo aber liegt hier die Grenze? Schon die Marienbilder liegen auf dieser Grenze, auf dieser Differenz vom reformatorischen Christus. Er sagt selbst: man dürfe „seine werte Mutter nit also unehren". So bildet schon das Marienbild einen schweren Konflikt in seiner Kunst; und die Marienbilder und das Marienleben, wenngleich aus seiner früheren Zeit, sind ein großer Zyklus in seinen Holzschnitten.

Dieser Konflikt läßt sich bei ihm vielleicht doch nicht ganz dadurch ausgleichen, daß die Madonna schlechthin zur Mutter wird. Er gibt ihr zwar den Typus der deutschen Hausfrau und Mutter, und es fehlt an keinem genrehaften Zuge, mit dem sein Realismus die Wochenstube ausstattet. Dennoch aber mußte ihm die Madonna mehr sein und bleiben, und es konnte ihm nicht wohl hier zu einer Ausgleichung kommen, wie sie Raffael möglich war.

So hat die Maria mit der Heuschrecke den feierlich vornehmen Ausdruck, der noch bis zu sorgenvoller Sinnigkeit vertieft ist in dem Stich seiner Maria von 1503, während Maria mit den vielen Tieren noch den lächelnden Ausdruck eines deutschen Archaismus hat. Diese bürgerliche Natürlichkeit mußte jedoch in den großen Szenenbildern der christlichen Geschichte zurücktreten.

Unter diesen ist die Beweinung in Deutschland erst im 17. Jahrhundert populär geworden. Wölfflin macht darauf aufmerksam, daß Dürer den Typus der Maria mit dem toten Sohn auf dem Schoße nie behandelt habe. Und auch sonst verfeinert er die Haltung der Maria, auch wie sie die Hand Christi unterstützt. Dagegen war die Grablegung das beliebtere Thema des Nordens. Auch hier seien nur einzelne Momente von volkstümlicher Bedeutung

erwähnt, wie das Gebet am Ölberg, und der Aufschrei der Maria. Dagegen hat sich Dürer in seiner Jugend der heftigen Situationen im Passionsbilde, wie der Kreuzanheftung enthalten; die spätere Änderung hierin ist ein Rückschritt. Und daran dürfte sogar auch sein Christusbild Anteil haben.

Übrigens enthält er sich der Geißelung, so daß der körperliche Schmerz nicht zur Hauptsache im Leiden Christi werden kann. Daher wird die erhabene Ergebung der eindeutige Ausdruck, wie im Kupferstich des Ecce homo. Ferner ist die Kreuzabnahme an sich schon eine Milderung jenes gräßlichen Vorgangs; bemerkenswert dürfte vielleicht aber auch sein, daß er bei einer solchen das Gesicht überschneidet, womit er eine weitere Milderung ausführt. Ohnehin ist das Leiden jetzt vollbracht; und in der Grablegung beginnt das Liebeswerk, und zwar nicht die Fortsetzung des göttlichen, sondern zunächst ein rein menschliches.

17. Die deutschen Märchenstoffe und das Problem des Charakters.

Zu voller Kraft und Reinheit wächst Dürer an den deutschen Märchenstoffen empor. Mit diesen Stoffen verschmilzt seine Mystik, die doch wohl die Urkraft auch seiner protestantischen Religiosität war: mit der Apokalypse hatte er seine Holzschnitte begonnen. Die Märchenwelt aber war in seine deutsche Landschaft eingebettet. Sein Meerwunder ist das nationale Vorbild Böcklins. Der Ritter, Tod und Teufel ist mehr als nur ein Bild des Pferdes; die Tapferkeit des Glaubensritters ist in Freudigkeit verewigt, und über dem Felsen erhebt sich das deutsche Stadtbild.

Über alle diese Allegorien aber wächst zu einer Eigenart hinaus die Melancholie, ein mächtiges, geflügeltes Engelweib, eine michelangeleske Gestalt, mit einem Kranz im Haar, und einem Zirkel in der rechten Hand, wie wenn sie unseres Daseins Kreise begrenzen wollte. Der linke Arm ruht auf dem Knie, und die Faust lehnt sich an das gedanken-

volle Antlitz. Der Melancholie reicht er in diesem Bilde die Krone vor allen anderen Temperamenten; alle Künste und Wissenschaften, auch das Tier ist um sie versammelt. Er erklärt den Tiefsinn der Beschaulichkeit als die Urkraft des schöpferischen Menschenwesens.

Der herkömmlichen Annahme nach hat Dürer auch in den vier Aposteln die Temperamente behandelt. Der richtige Gedanke liegt dieser Ansicht zugrunde, daß diese Apostel wahrlich nicht etwa Gewandstudien sind, sondern Charakterköpfe. Und der Charakter ist das Problem der alten Lehre von den Temperamenten. Der Charakter bedeutet nun aber auch über die Blutmischung hinaus und ihr entgegen die freie Selbständigkeit und Tatkraft des Willens. Dieser Charakter des Willens ist der Grundzug der Reformation, der Grundzug des deutschen Wesens, wie es sich in dieser geschichtlichen Tat ausgestaltet. Dieser Charakter wird das Charakteristische in Dürers Menschenbild, daher vorzugsweise in seinem Männerbild.

Dieser Vorzug wird nun aber auch zu einem Nachteile für sein Porträtproblem. Wie er mit dem Apostelbild sich vollendet hat, mit der übermenschlichen Späherkraft in dem Auge und dem Willensturm dieses Schädels im Paulus, so hatte er als Knabe schon mit seinem Selbstbildnis begonnen; und auch da schon war in dem Ernst und in der Zielbewußtheit, mit der er den Zeigefinger ausstreckt, der Charakter angelegt. Überhaupt ist sein Selbstbildnis, ganz anders als bei jedem andern Maler, hier ein Wahrzeichen seiner Porträtkunst. Wie einen Christus malt er sich, nicht in Selbstüberhebung, aber in der Feierlichkeit, welche die Strenge des Charakters dem Selbstbewußtsein verleiht. Und so malt er seinen Vater und seine Mutter, so seinen Lehrer Wohlgemuth, so Pirckheimer im Kupferstich; sie haben alle etwas vom Hieronymus.

18. Sinnlichkeit und Häßlichkeit.

Ist denn aber der Mensch nur ein Eremit? Gerade nach der neuen Weltgesinnung soll er es ja durchaus nicht sein.

Und könnten etwa die Reize der Sinnlichkeit einem Dürer verborgen geblieben sein? Dennoch malt sein Porträt nur die Willenskraft des Mannes, und nur die zarte Innigkeit der Frauenseele, oder auch ihre Kraft und Größe, wie im Bilde der Felicitas Tucher. Die sinnliche Leidenschaft ist für ihn der künstlerischen Darstellung unwert. Wie verhält er sich nun aber zum Häßlichen? Verfällt es der Identität mit dem Unwürdigen der Sinnlichkeit? Das wäre ein ästhetischer Purismus, der dem Moralismus widerstreiten würde, nicht minder aber auch dem künstlerischen Realismus; denn ist das Häßliche nicht auch Natur?

So erklärt sich aus diesem Mangel der Porträtkunst Dürers eine Schattenseite in seinen Sujets. Er hat keine Scheu vor dem Nackten, wenn er es auch hauptsächlich dem Kupferstich vorbehalten hat: der aber wird dabei zum Gemälde. Diese Eva hat ein eben so schönes, edles Gesicht, wie eine hohe gedankenvolle Stirn, an die sich die griechische Nase anschließt; und Adam ist von einer frohen Unschuld in seiner jugendlichen herkulischen Gestalt. Diese Nacktheiten sind über die Zweideutigkeiten des Sinnlichen erhaben.

Wie steht es nun aber um die zweideutige Sinnlichkeit, die unter der Maske der Häßlichkeit erscheint, für die Kunst erscheinen muß, da die Schönheit ihr unzweideutiges Triumphlied ist, ihr untrügliches Zeugnis der Kraft und der Herrlichkeit — wie steht es mit dem Häßlichen, dieser Blöße der menschlichen Natur?

Im Porträt hat Dürer dieses Raffaelische Problem nicht auf sich genommen, so sehr er Raffael schätzte, hat er ihm doch sein Selbstbildnis verehrt. Das Häßliche konnte aber für die Weite seines Naturblicks nicht nur in den Passionsbildern bei ihm zum Ausdruck kommen. So stellt es sich denn unausweichlich auf Bildern ein, die einen Widerspruch zu seinem Grundwesen zu bilden scheinen. Solche Bilder sind die Hexen, und vor allem das sogenannte große Glück. Zunächst muß die Deplazierung des nackten Frauenkörpers in der alternden Frau auffallen. Dann aber auch hat das Gesicht den spöttischen Ausdruck der Fortuna. Hier ist die Grenze der Häßlichkeit berührt, aber zusammen-

fließend mit einem welken Reize der Nacktheit. Das mag immerhin als Natur noch zulässig sein; es ist aber die Frage, ob diese Sinnlichkeit, als Häßlichkeit, l i e b e n s w e r t wird, in derjenigen Reinheit, welche die sittliche Reinheit zur Voraussetzung hat.

Die Sinnlichkeit steht hier nur für sich selbst; sie paart sich nicht unmittelbar mit der sittlichen Leidenschaft des Charakters, so wenig, als sich Jugend und Alter paaren. Diese Sinnlichkeit erweckt nicht den Lebenswert der Liebe, die Liebeswürde. Diese Sinnlichkeit gibt sich dem Spotte preis. Diese Nacktheit ist daher auch nicht die der paradiesischen Unschuld, und daher auch nicht die der malerischen Schönheit. An dieser Aufrichtigkeit verrät sich der Mangel in der Porträtkunst Dürers, die auf die Tiefe des Charakters geht, aber sich nicht der Schwäche im Menschenwesen annimmt, welche im Antlitz des Menschen die angebliche Häßlichkeit bloßstellt.

W ö l f f l i n sagt: „Der Naturalismus hörte auf, für ihn verbindlich zu sein, so bald es sich um ein Bild und nicht um eine Studie handelte.“ Wie läßt sich das begreifen? Vielleicht erklärt es sich aus unserer Annahme, daß Dürer vor dem Problem des Häßlichen halt machte. Am Bilde läßt sich der Naturalismus nicht durchführen, wenn man vor der Häßlichkeit zurückweicht. Wir haben nun aber erkannt, daß hier nicht nur der einseitige Naturalismus schwach wird, sondern vielmehr die sittliche Vorbedingung. Es möchte daher allerdings mit der Präponderanz des religiösen Enthusiasmus, der in diesem Zeitalter der dogmatischen Befangenheit nicht entbehrte, zusammenhängen, daß die sittliche Beurteilung des Menschen nicht zu jener Freiheit erblühen konnte, welche der italienischen Renaissance in ihrer Kraft und in ihren Schwächen eigen ist.

19. H o l b e i n s s o z i a l e E i g e n a r t.

H o l b e i n i s t d e r d e u t s c h e R a f f a e l d e s P o r t r ä t s. Porträthaftigkeit hat er auch seinen r e l i g i ö s e n Bildern gegeben. Und sie haben dadurch nicht an

Ernst verloren. Schon das Bild der Maria, eine früheste Arbeit, zeigt diesen Hinblick auf die Sinnlichkeit; aber sie liegt im Gesicht, nicht im Körper; es ist nur ein Kopfbild; und die Sinnlichkeit ist hier verbunden mit einer durchdringenden Kraft; sie ist freilich nur mit ihr verbunden, nicht durch sie verklärt. Die Sinnlichkeit, in ihrer Kraft, weist aber schon auf die Häßlichkeit hin, vor der diese Jugendkraft geschützt ist.

Eine ergreifende Kraft hat die bis zur Häßlichkeit der Abmagerung gesteigerte Größe und Tiefe des Schmerzes und der Weltverachtung in Christus vor Kaiphas. Das ist die gewaltigste Vernichtung der Anklage, der schon die Faustschläge drohen. Und in einem Holzschnitt des Weltgerichts hat Christus ein Erbarmen, das für Holbeins Totentänze von Bedeutung ist.

Und wie hat er dieses alte Thema neu behandelt. Wie in dem Geist der Bauernkriege hat er hier soziale Gerechtigkeit verwaltet. Das ganze Thema scheint eine Abstumpfung der eschatologischen Bedeutung des Todes durch die soziale Beurteilung des Lebens in den Lebensberufen. Besonders rührend ist hier auch das Wappen des Todes, da der Tod den Mann und die Ehefrau scheidet.

Auch fehlt es ihm wahrlich nicht an der grüblerischen Tiefe, wie er sie dem Adam gibt neben jener Eva mit dem Apfel, oder dem Johannes neben der heiligen Jungfrau. Wie könnte man alle die Bilder ernster Frömmigkeit aufzählen, die er geschaffen. Dennoch scheint es unverkennbar, daß schon eine feine Schalkhaftigkeit auch auf dem Marienbilde sich hervorwagt, wie auf St. Anna Selbdritt.

Daher zeigt sich auch schon eine Abweichung von der Schönheit, die er doch in klassischer Kraft zu schaffen vermag, wie in der Lais Corinthiaca. Aber in der Liebesgöttin zeigt das langgestreckte Oval schon wieder die Hinneigung zur Selbständigkeit des seelischen Ausdrucks gegenüber der Alleinherrschaft des Schönheitkanons. Unter der Maske des Unschönen, positiv aber der Schalkhaftigkeit, wagt sich die Seelenhaftigkeit leibhaftig hervor, und ringt

um ihre Selbständigkeit, um ihre ästhetische Eigenart. Die Madonna von Solothurn ist dafür ein Beispiel.

20. Holbeins Porträtkunst.

So wird das Porträt zum Schwerpunkt in der Kunst Holbeins. Und es ist daher bedeutsam, daß es auch in sein Madonnenbild eindringt. In der Madonna des Bürgermeisters kniet die zweite Frau des Stifters, die er auch im Porträt gemalt, wie sonst auch gezeichnet hatte. Das Gesicht ist nicht schön; aber es hat die Tiefe der Leidenschaft, die sie auch behält auf der farbigen Kreidezeichnung, in der das Kopftuch bis hart an die Unterlippe heranreicht. Das Auge scheint da die Leidenschaft in Wehmut abzuklären, aber Mund und Nase atmen die Sinnlichkeit der Leidenschaft.

Gesteigert ist das Problem der Häßlichkeit auf dem Bilde seiner Frau mit seinen Kindern. Es scheint unverständlich, daß er ohne die tiefste Liebe diese Frau hätte gemalt haben können, zu der sein Knabe aufblickt, wie ein Heiliger zur Mutter Gottes. Wer nur auf Naturalismus sieht, der sieht hier nur die Häßlichkeit. Wem könnte aber die tiefe Seelenhaftigkeit entgehen, die diese Augen verschleiern, mehr als der Schleier, der über die halbe Stirn gebreitet ist. Hier ist die Häßlichkeit bezwungen durch die Seelenhaftigkeit; und vor diesem Bilde erscheint nun nicht mehr nur die Schönheit liebenswert. Die Porträtkunst hat eine neue Einheit von Seele und Leib geschaffen, eine neue Schönheit, die gänzlich unabhängig ist von jedem Kanon und allen Proportionen, die Porträtschönheit des menschlichen Antlitzes.

Es scheint von providentieller Bedeutung, daß Holbein nicht nur Augsburg verließ, und in Basel Bürger wurde, sondern daß er auch Basel verließ, dem er in seinem Fassadenbau und sogar in den Trachtenbildern seiner Frauen nicht nur ein geschichtliches Denkmal, sondern ein künstlerisches Erziehungswerk gewidmet hat: daß er nach England ging, und an den Hof Heinrich VIII. kam. Zunächst zwar hat er in einem großen Zyklus Thomas Morus und seine Familie, auch den Vater, gezeichnet.

Auch da schon lagen ihm schwere Muster für seine Porträtkunst vor.

Aber in Heinrich VIII. könnte er das Raffaelbildnis Leos noch zu übertreffen scheinen. Der geschlossene Mund mit den feinen Lippen könnte in dieser Ansicht bestärken; dennoch ist auch in der Kreidezeichnung diese Höhe doch wohl nicht erreicht. Auch könnte man bei Zeichnung und Ölgemälde des Erzbischofs von Canterbury zu der Konsequenz sich versteigen, daß diese Monstrosität der Häßlichkeit doch immer beinahe liebenswert erschiene. Und bei der Anna von Cleve möchte es ihm vollends gelungen sein, besonders aber bei der Lady Vaux, die die ganze verführerische Kraft der Häßlichkeit und Leidenschaftlichkeit hat.

Auch das Erasmusbild ist ein sprechendes Zeugnis in allen den vielen Entwürfen und Ausführungen, nicht minder im Holzschnitt zu den Werken des Erasmus, wie im Ölbild; und gerade der Erasmus war Dürer nicht gelungen.

Wie sehr aber die Häßlichkeit ein ebenbürtiges Moment der reinen Schönheit ist, das läßt die große Galerie Holbeins außer Zweifel. Sie hat ihn nicht gehemmt in der Wahrhaftigkeit seiner Porträts, und hat ihn niemals zur Karikatur verleitet, um einen charakteristischen Zug hervorzuheben. Melanchthon bleibt schön, obwohl er vollendet ist in der intellektuellen Charakteristik. Und die deutschen Kaufleute, die er in London malen mußte, hat er auch nicht durch einen Strich ins Häßliche interessanter gemacht. wenn sie nicht selbst interessante Köpfe hatten. Auch die Staatsmänner des damaligen England hat er in ihrer naturalen Idealität verewigt, ohne sie der Schönheit zu berauben, die in ihnen lag, oder latent war. Ebenso hat er auch die Damen des Hofes, und gar die armen Frauen dieses Bullenkönigs nicht etwa ihrer wehmütigen Schönheit entkleidet.

Die Häßlichkeit ist nicht das einzige Mittel, Mitleid mit dem Menschenwesen zu erwecken, aber sie ist das lehrhafte, daher das klassische. Die Porträtkunst würde es leicht haben, wenn ihr nur der schöne Mensch zum Vorwurf gegeben wäre.

Auch ihre Reinheit wäre dann nur ein Ziel, dem die Naturbedingung allein als Vorbedingung diente. Indem das Porträt die Häßlichkeit herbeiruft, wird es von der sittlichen Vorbedingung aufgestachelt, ihr gemäß sich das Ziel der Reinheit höher zu stecken. So wenig wie Raffael dadurch an Klassizität eingebüßt hat, so wenig ist Holbein darüber zum Karikaturisten geworden, obwohl ihn seine Totentänze doch auf die Fährte des Satyrikers hintrieben. Die reine Schönheit war und blieb sein Ziel und sein Preis.

Wohl läßt es sich so auch verstehen, daß diese Höhe des ästhetischen Strebens ihn unempfindlicher machte gegen die Heimat und ihre neue Religiosität. Dennoch aber hat er den deutschen Charakter, die idealistische Tiefe des deutschen Kunstgeistes zu um so größerer Klarheit und Vollendung gebracht. Mit der Schwere seines Problems im Porträt ist seine Reinheit gewachsen und demgemäß seine Vollendung. Bei ihm gibt es keine Ausnahmen, noch Widersprüche und Schattenseiten. In seinen Werken ist nur lichte Klarheit und vollendete Reinheit. Sinnlichkeit an sich liegt ihm im wesenlosen Scheine. Sein Porträt ist Ideal und Leben.

21. Das Licht-Problem Rembrandts.

Rembrandt bringt ein neues Problem in die Welt, ein Problem der Zukunft. Wie alles wahrhaft Neue in aller Geschichte des Geistes, ist auch sein Problem nicht ohne Vorläufer, aber in diesen ist es nur ein Teil, ein technischer Anteil, der in die Entwicklung eintritt. Diese propädeutische Mission haben für das Problem des Lichtes und des Helldunkels Correggio, und unter den Niederländern Honthorst. Diese Behandlung des Lichts selbst, das Hereinfluten des Sonnenlichts, seine Abschattung zur Kontrastwirkung, und seine Steigerung im Helldunkel, alle diese Operationen mit dem Lichte selbst, anstatt nur mit den Farben, so bewunderungswürdig sie an sich sind, so sind sie doch nur Leistungen innerhalb der Technik selbst, die als solche, zwar auch das Problem der Schönheit angehen, bei denen es aber

doch fraglich bleiben kann, ob die technische Leistung von solcher Vollendung ist, daß sie in eine Neugestaltung des ästhetischen Problems eingreift. Nur durch diese Beziehung auf das Problem der Schönheit unterscheidet sich die ästhetische von der technischen Bedeutung im engern Sinne.

Worin besteht die ästhetische Bedeutung in Rembrandts Behandlung des Lichts?

Unser Nachdenken ist schon oben (S. 315 f.) darauf gerichtet worden, daß das Licht, der Methodik des Idealismus gemäß, ein grundlegender Faktor der Objektivität ist. Zu den Elementen idealistischer Bildung und Einsicht gehört es, daß nicht die Materie ein selbständiger, fundamentaler Begriff der Körperlichkeit ist. An die Stelle der Materie sind die Imponderabilien getreten, an die Stelle der absoluten materiellen Substanz die Energie. Und unter den Energieformen steht die des Lichtes neben der der Elektrizität zur Fundamentierung der Materialität. Es erscheint wie eine nationale Harmonie, daß Rembrandt die Potenz des Lichtes zum Zentrum der Malerei machte, dessen Immaterialität sein Landsmann Huyghens begründet hat.

Wenn nun aber das Licht als Energieform des physikalischen Seins erkannt ist, so kann es keinen Widerspruch zum Prinzip der Form bilden, sofern die Form gedacht wird als ein methodisches Prinzip und Mittel für die reine Erzeugung des Gegenstandes, des physikalischen Körpers. Insofern die Kunst, als an ihre erste Vorbedingung, auf diese Erzeugung hingewiesen ist, auf der alle ihre Weiterbildung des biologischen Körpers beruhen muß, kann daher das Lichtprinzip nicht als eine Auflösung des Formprinzips verdächtigt werden, sondern es muß eine Steigerung dieser methodischen Grundrichtung in ihm erkannt werden, eine tiefer, inniger auch durchgeführte Läuterung der objektivierenden Form.

Die Linie ist doch nur die geometrische Vorbedingung für die physikalische Erzeugung. Diese Vorbedingung bleibt sie in der Bildung der Oberfläche für die Beschreibung des Körperumfangs. Aber die Lichtstrahlen sind ja auch Linien, wenngleich sie Kraftlinien werden, mithin nicht nur

dem geometrischen Kontur dienen. Eigentlich also bleibt das Linienprinzip der Form zu Recht bestehen; nur die architektonische Tendenz gleichsam wird verändert. Die Linie wird abgelenkt von ihrem Einzeldienste zur Begrenzung eines Einzelkörpers, und sie wird, dem Prinzip der Energie gemäß, auf die dynamische Gemeinschaft der Naturkörper, die auf ihrer Wechselwirkung beruht, über das Einzelding hinaus erstreckt.

Das Licht muß zunächst zwar auch als raumbildender Faktor in Wirksamkeit treten; und so verbindet es sich wiederum mit dem Formprinzip der Linie, dessen methodische Kraft auch in seiner Bedeutung als Raumfaktor besteht. Aber der Raum der Form führt zum Einzelkörper, wenngleich der Bedeutung des Raumes als Allheit gemäß, auch der architektonische Zusammenhang für den einzelnen Gegenstand dadurch unabweislich und vollziehbar wird. Mit der Allheit des Raumes ist seine Unendlichkeit begründet, und diese Unendlichkeit eines Naturzusammenhangs wird auch durch das Licht hergestellt, insofern es als ein raumbildender Faktor der Energie wirksam wird.

Durch das Licht wird jedoch auch die Allheit des Raumes selbst zu höherer Bedeutung gesteigert. Die Unendlichkeit des Raumes bleibt unter dem Prinzip der Linie doch nur eine unerschöpfliche Abstraktion. Auch die Mitwirkung der Farbe kann die Illusion eines unendlichen Raumes nur verstärken, aber als Illusion nicht aufheben; denn sie bleibt doch immer Lokalfarbe, wie sehr auch immer die Farbenwerte die Zusammenhänge des Einzelkörpers mit seiner Umgebung betonen mögen. Auch bei den Werten der Farbe spielt das Licht schon in eigenem Werte mit.

Wenn das Licht dagegen ein selbständiges Formprinzip wird, so durchdringt es, kraft seiner logischen Natur als Allheit, alle Isoliertheit des Einzelkörpers. Darin bewährt sich für den Begriff des Gegenstandes seine methodische Bedeutung der Reinheit. Wie es diese Reinheit zur höchsten Potenz steigert, so besteht es seine idealistische Probe in der

Erzeugung des Gegenstandes: der nun nicht mehr Einzelgegenstand bleibt, sondern in die universelle Allheit der Natur hineingestellt wird. Das aber ist die Probe der Reinheit am Objekte: daß es nicht isoliert bleibt, sondern begründet und festgestellt wird in der Allheit der Natur, in der Wechselwirkung der Naturkräfte, der Energieformen. So entspricht der Steigerung der Linienform zur Lichtform die Steigerung des Einzelkörpers zu seiner Allheit in der Einheit seines Bildzusammenhangs.

Weit gefehlt also, daß das Licht im Widerspruch stände zur Form, zur Materialität, zum Einzelgegenstand, zum Individuum, ist es vielmehr die Durchführung der idealistischen Begründung in der reinen Erzeugung des Gegenstands, mithin die Ergänzung, die Befestigung, die Bestätigung und die Vertiefung des Existenzrechtes der Materialität. Unlogisches Gerede ist es, mithin auch nicht echte Mystik, die immer vielmehr im Boden der Logik wurzelt, wenn die Apotheose des malerischen Lichtprinzips sich in eine Apologie des Übersinnlichen verirrt. Nur um das gute Recht der Erkenntnis, um das vertiefte Recht der Erkenntnis der Wirklichkeit handelt es sich beim Lichtprinzip Rembrandts.

22. Rembrandts religiöser Standpunkt.

Daß Rembrandt in diesem strengen methodischen Sinne sein Lichtproblem ergriffen und zu einer ewigen Vollendung hindurchgeführt hat, dies erweist sich auch an der reinen Durchführung, welche die andere Vorbedingung bei ihm gefunden hat. Er lebt in seinem holländischen Vaterland, das damals von heftigen religiösen Bewegungen erschüttert wurde. Obwohl niedrigen Standes, als Sohn eines Müllers geboren, wird er doch zum Gelehrten bestimmt, zum Studium in seiner Vaterstadt Leyden. Er tritt sogar zu der Sekte der Mennoniten über, die, zwar dogmatisch, wie korporativ, noch streng befangen, dennoch aber in der Auffassung der biblischen Geschichte von einem pietistischen Zuge beseelt war. Diese Spur seelischer Freiheit mag Rembrandt angezogen haben.

Seine sittliche Freiheit zeigt sich zunächst in seiner dogmatischen Unbefangenheit und seiner Unparteilichkeit gegenüber dem a l t e n Testament, die sich zugleich erstreckt auf seine aktuelle Auffassung des j ü d i s c h e n V o l k e s und des jüdischen Stammes in seiner Gegenwart und seiner Umgebung. Es ist nicht bedeutungslos, daß er seine Wohnung im Judenviertel nimmt. Dies bedeutet nicht nur eine bequemere Benutzbarkeit der jüdischen Charaktertypen für seine religiösen Bilder und für seine Bildnisse überhaupt. Spaziergänge und Besuche hätten diese unmittelbare Nähe ersetzen können. Warum hat beinahe nur e r die Szenen der neutestamentlichen Geschichte mit jüdischen Typen gefüllt, und zwar nicht etwa nach der Theorie der Abschreckung mit Judasköpfen und bei den Greuelszenen, bei denen vielmehr auch bei ihm nur die R ö m e r als Henkersknechte fungieren? Er hat auf seinen schönsten Bildern, wie auf dem L o u v r e b i l d e der J ü n g e r z u E m m a u s den innigsten, beseligendsten, frömmsten Ausdruck der Schönheit dem C h r i s t u s k o p f e gegeben; und es ist unverkennbar der jüdische Typus, der diesem erhabenen Antlitz hier aufgeprägt ist.

Und so sind es überall Kraftgestalten der Juden, von Leiden gebückt und zur Unritterlichkeit gekrümmt, aber von der Kraft des Geistes, von der Dulderkraft des Glaubens und des heiligen Studiums gestählte Kraftgestalten, mit der Tiefe des Ernstes ausgerüstet. Selten findet sich die lebhafte Geste, die so leicht zur Karikatur wird; selten auch der Übergang von der Sinnigkeit in die Findigkeit, geschweige Verschmitztheit. Überaus groß ist in allen seinen bildnerischen Gattungen die Zahl seiner männlichen Judenköpfe, auch schon der als R a b b i n e r bezeichneten; und nicht minder groß ist die der jüdischen Frauenköpfe, von der Jungfrau bis zur Greisin. Nirgend beinahe fehlt seiner Darstellung dieses Typus die Würde in der Eigenart. Wann wird er darin zum Erzieher werden? Diese Frage gehört der Ästhetik an. Denn es gibt keine wahre Kunst ohne wahrhafte Humanität; und es gibt keine echte Ästhetik, geschweige eine solche, welche aus der Wurzel des deutschen Idealismus herstammt,

die nicht die Humanität zum malerischen Prinzip der Volkstypen erhebt.

Sittliche Reinheit ist es, welche in diesem Verhältnis Rembrandts zu den Volkstypen der biblischen Geschichten obwaltet. Und diese Läuterung der sittlichen Vorbedingung bewährt sich überhaupt in seiner Behandlung der Volkstypen. Er schwelgt nicht in den Ungebundenheiten des niedern Lebens, geschweige in den zügellosen Ausschweifungen der sinnlichen Lustigkeit, wie solches Aufatmen vom klösterlichen Mittelalter die niederländische Malerei dieses Zeitalters wahrlich nicht verunehrt, aber ihr doch die Einseitigkeit einer kulturgeschichtlichen Tendenz aufprägt, wobei die reine Freiheit der idealischen Kunst immerhin unvermeidlich gehemmt wird.

Und er bleibt nicht nur frei von den Bacchanalien der Bohnenkönige, der Trinkstuben und der Tanzböden, wie überhaupt von der ganzen Sinnenlust am Fleische, welche die große Kraft eines Rubens immerhin am Aufstieg zur höchsten Höhe gelähmt hat; er hat sich auch den Gefahren enthoben, die doch selbst für die große Kraft eines Frans Hals bestehen: daß nur ja der Überschwang der Komik nicht in die Diabolik ausschlage. Vor allen diesen Extremen ist Rembrandt durch die Reinheit seiner sittlichen Vorbedingungen bewahrt. Sie wird von seiten der Erkenntnisbedingung durch die Erhabenheit seiner Lichtführung gefeit; von seiten der sittlichen Bedingung aber durch die reine Urkraft seines Humors.

23. Der Humor am Häßlichen.

Rembrandt ist der Maler des Humors. Worin unterscheidet sich aus diesem Gesichtspunkte sein ästhetischer Charakter von dem aller seiner Vorgänger? Die ästhetische Bedeutung Rembrandts dürfte darin ihren Grund haben, daß er den Humor als ein Moment, aber nur als ein Moment der Schönheit, nicht als die Schönheit selbst offenbart hat.

Der Humor, als Moment der Schönheit, erweist sich am Häßlichen. Das Häßliche ist nicht schlechthin der Widerspruch zur Schönheit, sondern es ist ein Gegensatz, der als Moment zu einem immanenten Merkmal der Schönheit wird. Worauf beruht es, daß die Schönheit für identisch gehalten wird mit einem Ideal der Körperformen, und daß jede Abweichung von diesem Ideal als Häßlichkeit und als Widerspruch zur Schönheit gedacht wird? Wo besteht denn dieses Ideal? Oder wer hat es für alle Ewigkeit ausgedacht? Wäre es in irgend einer Kunst, von irgend einem Genius erschöpft, so wäre die Geschichte der Kunst damit erledigt. Wenn anders daher das Ideal der Schönheit unendlich und unerschöpflich ist, so können die Abweichungen von diesem Ideal nicht im voraus bestimmt sein, so kann über die Grade der Häßlichkeit nicht vorher entschieden sein, welche etwa für die Einordnung in die unendliche Schönheit noch zulässig werden.

Die Meinung von der Identität zwischen der Schönheit und ihrem Formideal beruht im letzten Grunde auf der alten Verwechslung von Ideal und Norm. Die Schönheit ist das ästhetische Ideal; als solches aber nicht identisch mit der Normalgestalt, welche vielmehr nur die Vorbedingung von seiten der Naturerkenntnis bildet. Zur Schönheit, mithin also auch zur Idealform des Menschen gehört nicht minder auch seine Sittlichkeit und deren Erscheinung in seiner Menschengestalt. Vielleicht erfordert nun aber die innigste Verbindung dieser beiden Vorbedingungen in der malerischen Aufgabe eine solche Durchdringung des Leibes mit der Seele, daß die Normalgestalt des Leibes zurücktrete gegen die Ahnung des Sittlichen. Es ist die schwerste Aufgabe, welche mit solcher Durchdringung von Seele und Leib der Maler auf sich nehmen würde. Und er beschwört damit die höchsten Gefahren über seine Kunst herauf. Aber daß Rembrandt diese Aufgabe sich gestellt und diese Gefahren nicht gescheut, und daß er vollends sie überwunden hat, das macht ihn zu einem der höchsten Genies in seiner Kunst.

Aus tieferer Schönheit und in höherer Vollendung der Schönheit ist Rembrandt zum Maler des Häßlichen geworden. Was bedeutet denn aber überhaupt das Häßliche bei ihm? Stellen wir die Vorfrage: fehlt es etwa bei ihm an Musterbildern der höchsten Schönheit, in der Gestalt und dem Gesichte der Männer und der Frauen? Die Frage ist ebenso zu verneinen, wie die Ansicht irrig ist, daß es in Holland an schönen Modellen besonders bei den Frauen gefehlt hätte. Unzählig sind die Bildnisse höchster, edelster Schönheit in allen Perioden seines Schaffens. Man denke nur an die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten um 1630, und an die heilige Familie in der alten Pinakothek zu München, die doch wohl mit jeder Madonna Raffaels in absoluter Schönheit wetteifern kann. Diese Anmut ist geistigste Beseelung, daher zugleich die Würde der Frau. Man denke aber auch an das Londoner Porträt eines Malers, bei dem die Anmut noch durch die intellektuelle Sinnigkeit im Kontrast erhöht wird, oder an das ergreifend schöne Bild des Jünglings in der Casseler Galerie. An Schönheiten nach der hergebrachten Auffassung fehlt es in seinem Lebenswerke also keineswegs: warum hat er dennoch an diesem Kanon nicht festgehalten, sowenig wie an dem des Konturs? Warum ist er, wie zu einem neuen Lichtkanon, zu einer Norm des Häßlichen übergegangen?

Es führt von der methodischen Frage ab, wenn man darauf antworten wollte, daß das Häßliche nur des Kontrastes wegen von ihm angenommen worden sei. Damit würde dem Häßlichen eine häßliche Bedeutung zugewiesen, eine Verstümmlung, durch welche nur das Schöne zur Erscheinung gebracht werden sollte. Es stünde schlimm um die Schönheit, wenn sie dieser Selbstverstümmlung in der häßlichen Menschengestalt bedürfte, um durch diesen Kontrast selbst heller aufzuleuchten.

Es führt ebenso aber auch von der methodischen Einsicht ab, wenn man der Häßlichkeit die Bedeutung eines Wirklichkeitsreizes zugesteht. Das wäre ein heterogener Reiz, der nicht innerhalb der Methode der

Reinheit bestehen könnte. Keine Wirklichkeit ohne Reinheit. Die Schönheit kann nur in reiner Wirklichkeit zur Erzeugung kommen. Ein Reiz, der nicht innerhalb der Methodik reiner Naturerkenntnis wirksam wird, ist ein unmethodischer Faktor, ein Reiz, der der ästhetischen Reinheit zuwiderläuft; durch einen solchen unmethodischen Faktor kann die ästhetische Wirklichkeit nicht aufgebaut werden. Auch im methodischen Sinne der Ästhetik ist die Sinnlichkeit ein unverächtlicher Faktor, ein Paraklet, wie Platon sagte, zur reinen Erkenntnis. Aber um methodische Bedeutung zu erlangen, muß das Häßliche ein positives Moment werden. Vor dem Kanon der Schönheit bleibt es nur negativ: wodurch allein kann es positiv werden?

Hier muß das sittliche Moment des Humors eintreten, und dem Häßlichen diejenige positive Kraft verleihen, welche ihm von seiten der Naturerkenntnis schlechterdings abgeht; und von dieser Seite ihm auch niemals zuwachsen kann. Das Häßliche aber wird der Paraklet der Sittlichkeit im Humor, diesem gleichwertigen Momente des Schönen, das mit dem Erhabenen ebenbürtig zusammenwirkt zum Schönen.

Für das Häßliche, als ästhetischen Gegenstand des Humors, gibt es glücklicherweise ein klassisches Beispiel, welches aller Zweideutigkeiten konfessioneller Religiosität enthoben ist: das ist das klassische Beispiel des Sokrates in der Lobrede, die Alkibiades auf ihn in Platons Symposion gehalten hat. „Ich behaupte nämlich, er sei äußerst ähnlich jenen Silenen in den Werkstätten der Bildhauer.. in denen man aber, wenn man die eine Hälfte wegnimmt, Bildsäulen von Göttern erblickt, und so behaupte ich, daß er vorzüglich dem Satyr Marsyas gleiche... Denn das wißt nur, daß keiner von euch ihn kennt, sondern ich will ihn erst euch beschreiben... Wisset denn, daß es ihn nicht im mindesten kümmert, ob einer schön ist; sondern er achtet das so gering, als wohl niemand glauben möchte.“ Mit diesen Sätzen hat Platon die Sokratische Kraft des Häßlichen genau bestimmt. Es genügt nicht zum ästhetischen Begriffe des Häßlichen die Satyrhaftigkeit des Aus-

sehens, sondern es ist positiv dazu erforderlich die Geringschätzung der körperlichen Schönheit. Mit den Künsten der Liebe treibt Sokrates daher nur seinen Scherz an den Menschen: er achtet allein den Eros des Geistes und der Sittlichkeit.

Sokrates, als Marsyas, als Nebenbuhler des Apollon, dem die Flöten nur das äußerliche Spielwerk sind; der in seiner Häßlichkeit diejenige Schönheit verachtet, um welche die Sinnlichkeit buhlt, der aber die Flötenkunst eines andern Orpheus besitzt, desjenigen, der die Seelen leitet, und der sie aus dem Orkus zu befreien vermag; dieser Sokrates, als der logische Begründer der Ethik, dieser Vertreter der Häßlichkeit ist der Blutzeuge für die Idee der systematischen Schönheit.

Diese Häßlichkeit erschöpft sich nicht in ihrem negativen Widerspruch zur normalen Formalität; sie zieht das allgemeine Problem des Menschen, seine Aufgabe als sittlicher Geist herbei. Diese Aufgabe ist allen Menschen gemeinsam. Mithin hat auch der Häßliche an der Idee der Menschheit seinen unschätzbaren Anteil. Und oft ist dieser am häßlichen größer als am schönen Menschen. Worauf es aber ankommt, das ist: daß der Häßliche energischer und inniger auf diesen seinen Anteil an der sittlichen Bestimmung des Menschen hinweist als der Schöne in der Vollkraft seiner Reize.

Und wenn nun schon der tiefere Geist diese Mahnung von der Erscheinung des häßlichen Menschen empfängt, so bleibt diese nicht eine theoretische Einsicht, sondern sie ergreift den reinen Willen, und wird in ihm zu einem sittlichen Affekte. Jetzt stellt sich ein echtes Mitleid ein; nicht das hochmütige, das auf den Abstand herabsieht, in dem der Häßliche von dem Musterbilde in der höchst eigenen Person, oder auch, nicht minder eigenliebig, der eigenen Rasse absteht — ein unwürdiges Mitleid, das mehr Beleidigung der Menschheit ist — sondern das lebensvolle, sittenhafte Mitleid, welches die allgemeine Schwäche und Blöße der Menschlichkeit in jenen Geschöpfen mangelhafter Schönheit beklagt; in dem diese Beklagung wie zu einer Anklage wird gegen den

Schöpfer, dessen Ebenbild der Mensch sein soll. Dieses Mitleid mit dem Häßlichen hat theodizeische Kraft.

Und diese bewährt sich alsbald auch an dem häßlichen Menschen selbst. Jetzt leuchtet es auf einmal hervor, daß in dieser Häßlichkeit doch das allgemeine Urbild der Schönheit schlummert; daß es daher auch ebensowenig eine absolute Häßlichkeit geben dürfte, wie es eine absolute Schönheit anders gibt als in dem Problembegriffe des reinen Gefühls. Auf einmal erblickt man dann, wie in jenem Satyr, die Götterbildsäulen, die er in seinem Innern trägt. Nicht also einen Widerspruch zum Schönen bildet der häßliche Mensch — dann gäbe es für ihn keine ästhetische Rechtfertigung, und diese könnte dann nur der Kanzel überlassen bleiben; — denn der Philosophie wäre nicht genügt, wenn nur die Ethik befriedigt, die Ästhetik aber zurückgeschoben wird. Der häßliche Mensch hat seinen Anteil an der systematischen Schönheit, und es ist der höchste Beruf des Künstlers, diesen Anteil des Häßlichen an der Schönheit zu offenbaren. Das kann er, und nur er allein kann es.

Es spricht für die Größe Rembrandts, daß er nicht etwa das Häßliche sich zum Problem gesetzt hat — darin hat er gerade in seinem Lande und Zeitalter gar viele Vorläufer und Nebenbuhler gehabt — sondern daß er den häßlichen Menschen durch seinen Anteil am Schönen verklärt, und ihm ästhetisches Bürgerrecht verliehen hat. Seine häßlichen Menschen sind keineswegs Monstra; sondern der Zauber des Eros ruht auf ihnen. Daher behandelt er sie nach dem Rezept Raffaels, aber in eigener Heilkraft: er macht sie alle liebenswert. Und er übertrifft hierin Raffael nicht nur durch die große Fülle seiner Heilungen, sondern auch durch die Evidenz, mit der er diese Heilmethode des malerischen Auges zur Überzeugung bringt. Sein Lichtprinzip durchstrahlt den konventionellen Kanon und zerstäubt ihn. Er entkräftet sogar auch das Mitleid; wie von einem Wahne befreit, beten wir hier eine neue Schönheit an. Er malt den Triumph des Häßlichen.

Wenn wir diesen Satz nicht als eine Paradoxie mißverstehen sollen, müssen wir bedächtig die Instanzen be-

trachten, an denen er sich bestätigt. Vor allem stellt sich nun hier das Moment des Volkstümlichen ein, wie es dem Niederländer seiner Zeit allgemeines heimisches Gut ist. Aber er weicht, wie wir schon darauf aufmerksam waren, von den Bacchanalien ab, in denen es damals zum Vorschein gebracht wurde; er benutzt es vielmehr für die Profanierung des Heiligen; und er widerlegt dadurch das unreligiöse Vorurteil, als ob das bürgerliche Menschenleben, als ein profanes, dem Heiligen entgegengesetzt wäre.

In dieser Hinsicht ist der berühmteste seiner Stiche, das Hundertguldenblatt, ein lehrreiches Beispiel. Christus heilt da auf der rechten Seite die Kranken; von der linken Seite her aber ruft er die Kinder herbei. Sonst sind das zwei getrennte Vorwürfe. Wenn er sie zusammenfügt, so könnte man denken, als ob er den einen durch den andern erläutern wollte. Er verbindet den Visionär mit dem Volksfreund, mit dem Lehrer, dem Kinderfreund. So bleiben die Wunder nicht die Kinder des Glaubens; und Jesus bleibt nicht Wundertäter, sondern seine Heilungen an Blinden und Lahmen erscheinen nunmehr im Lichte sittlicher Erweckungen.

24. Die Behandlung des Sexuellen.

Nun besteht aber die große Schwierigkeit für das Problem des Häßlichen in seiner Komplikation mit dem Problem der sexuellen Sinnlichkeit, und dadurch zugleich mit dem malerischen Problem der Nacktheit.

Es ist ein bequemes, aber für die reine Kunst verhängnisvolles Mittel, dieser Vehikel sich zu bedienen, um das Häßliche hoffähig zu machen. Hier scheiden sich die reinen Wege der Kunst von der großen Kunst selbst, sofern sie diesen Lockungen und Bestellungen selbst nicht zu widerstehen vermag. Rubens ist solcher Bestellung in seiner Apotheose der Maria von Medici und ihren Nuditäten verfallen, welche ein langer Saal im Louvre jetzt ausstellt. Und so hat er auch wohl ohne Bestellung der Schwelgerei seines

gewaltigen Könnens nicht widerstanden, wovon das abschreckendste Beispiel schon erwähnt wurde (I. S. 292). Rembrandt hat in solcher Weise niemals wohl mit dem Feuer der Sinnlichkeit gespielt. Er hat daher auch die Nacktheit nicht als Lüsternheit behandelt, es wäre denn, daß er in der Eva selbst die Lüsternheit darstellen wollte. Die Nacktheit hat er nicht zur Darstellung des Häßlichen, sondern vielmehr in echter Reinheit zu der des Schönen verwendet. Seine Danae, seine Antiope in der Radierung sind schön; ebenso seine Susannen im Bade. Überall bewegt er sich hier auf der Linie Tizians, der in der Schönheit das Prärogativ der Nacktheit gegen alle Skepsis darstellt und sicherstellt.

Nun handelt es sich aber für Rembrandt allerdings nicht allein um die Darstellung der Venus. Es ist charakteristisch daß er seine Hendrikje, als Venus mit dem Amor, keineswegs nackt, sondern in vollem Staatskostüm darstellt. Dagegen bleibt es immerhin die Frage, ob er in der Verbindung seiner neuen Häßlichkeit mit der Nacktheit alle Konflikte der Erotik abgewehrt hat. Man kann dies an einem Punkte untersuchen, an dem so viele große Maler sich unzulänglich erwiesen haben, nämlich in der Nackt-Darstellung alter Frauen. Durch solche Bloßstellungen wird erstlich die exzentrische Erotik angestachelt, und dabei kann die reine Schönheit nur zuschanden kommen. Aber dadurch wird zugleich auch das Formprinzip verletzt; denn jetzt treten die Fleischmassen an die Stelle der zarten Schönheitslinien; und diese Verletzung der Form liegt in der Sinnenlust am Fleische, durch welche die Schönheit von Rubens sich abgeschwächt und herabgesetzt hat. Die Nacktheit, das darf man wohl sagen, ist durchgängig bei ihm jung und schön; höchstens stiert Leidenschaft aus den Augen, wie bei der Diana im Bade.

Nun aber achten wir auf seine neue Häßlichkeit, sein Verzicht auf die konventionelle Schönheit. Gerade die Krone seiner Porträts, die bis vor kurzem neben der Mona Lisa im Louvre hing, bevor der eigene Rembrandt-Saal hergerichtet war, ist das Musterbild für seine

Identität von Häßlichkeit und Humor. Diese beiden Bilder gehören zusammen, in beiden prävaliert der Humor über die Erhabenheit in der technischen Vollendung. Aber in beiden geht der Humor nach verschiedenen Himmelsrichtungen. In der Mona Lisa erstrahlt er in der Feierlichkeit der Güte, daher im Sonnenblick des Lächelns. In der Hendrikje aber, die er in diesem Bildnis idealisiert hat, sind die Augen feucht in Wehmut getaucht; es leuchtet hier der Humor als die reine Seelenkraft des Mitgefühls, des Mitleids mit dem Lose der Menschheit.

Daher ist diese Wehmut zugleich der Humor wahrhaftiger Bescheidenheit, der alle Eitelkeit fremd ist, die sich nicht einmal ihrer Güte bewußt ist, daher auch nicht einmal lächeln kann, sondern nur den Tau der Tränen in ihrem Auge hütet. Dieses Bildnis stellt sich zwar nicht das schwierige Problem des Lächelns in der Güte; aber es ist daher auch freigeblieben von aller Zweideutigkeit; es muß jeden Menschen als reinste Schönheit rühren, und dabei gilt es doch vielmehr als häßlich denn als schön. Es ist bemerkt worden, daß sie der Frau des Joseph auf dem Segen Jakobs in Cassel ähnlich sei; und dieses Gesicht trägt doch die unverkennbaren Züge des Stammes, der nicht nur das Elend des Ghetto, sondern auch die Schrecken der Inquisition auf seiner Netzhaut abzubilden hatte. Dieses Louvrebild ist das Musterbild der Schönheit Rembrandts.

Mit der Tiefe seines Humors hängt nun auch außerhalb des Porträts seine ganze Malkunst zusammen. So bilden die Bettlerbilder, die Bettler vor der Haustür ein ergreifendes Sujet bei ihm. So auch verwendet er die religiösen Stoffe in dieser Richtung, wie in der Verkündung an die Hirten. Auch seine großen Bilder stellen ja nicht nur die Großen dieser Erde dar, sondern die Schützen- und die Staalmeister seines Landes, die Gestalten des Volkslebens bleiben, wie nicht minder auch der Doktor Tulp vor seinen Schülern in den beiden Bildern der Anatomie.

Ein anderes Moment hängt hiermit zusammen, in welchem er zugleich auch mit einem tiefsten Motiv des germanischen

Geistes verwandt ist, nämlich die Faustsage. Vor dieser Radierung, vor dem Sonnenlicht, das von diesem Fenster hereinflutet, möchte man sagen: O sähst du, voller Sonnenschein — aber freilich ist hier die Pein überboten durch den Seherblick, der sich zur Sonne erhebt.

25. Rembrandts Landschaft und sein Leben.

Und endlich kommt der Faustische Charakter dieses Prometheus in seiner Landschaft zum Durchbruch. Hier stoßen die beiden Momente hart aufeinander. Die Erhabenheit der Landschaft — der Niederländer hat die Gebirgsfelsen doch auch gemalt — verbindet sich hier mit den verschwiegensten Tiefen des Humors. Und hierbei kommt sein neues Lichtprinzip zu voller Wirksamkeit. Der Mensch wird in diesen unendlichen Zusammenhängen der Natur zum bloßen Atom. Alle Einzelexistenz verliert sich in dieser Öde des Lichts, wie des Dunkels. Seine Landschaft ist ebenso sehr seinem neuen Lichte entsprossen, wie der Prävalenz des Humors in seiner Schönheit; des Humors, vor dem, wenn schon alle Einzelexistenz, so umsomehr alle überragende Isoliertheit in der menschlichen Natur, wie in seiner natürlichen Erscheinung, in ein Nichts versinkt. Wie er nicht in der absoluten Sinnlichkeit schwelgt, geschweige in einer schlüpfrigen Perversität und Exzentrizität, so hat er auch keine Anbetung vor den Mächtigen der Erde, aber auch nicht vor den Staalmeistern und Bürgermeistern seiner gewerbreichen Republik. Er hat daher auch mit diesen seinen Bildern bei den Bestellern selbst kein Glück gemacht.

Die Nachtwache aber hat noch eine tiefere Bedeutung. Die Besteller hat er auch in diesem Bilde nicht befriedigt. In der Tat ist hier auch der militärische Aufmarsch trotz des Lichtglanzes, der auf den Leutnant im hellen Vordergrunde fällt, zurückgetreten gegen die Gewitterlandschaft im Hintergrunde, so daß der Leutnant in seinem Stahlglanz wie zu einer Allegorie des Blitzes wird, und der Abmarsch der Kriegsleute zu einem Symbol des Mysteriums,

welches unter dem Zeichen des Krieges die Weltgeschichte bildet. Humor liegt wiederum auch hier in der Homologie der beiden Lichtzentralen, die neben dem Leutnant das junge Mädchen bildet, die an Saskia gemahnt.

Wie könnten wir diese Betrachtung abschließen, ohne des tragischen Schicksals zu gedenken, welches dieser einzige Mann, einzig wohl auch in seinem Leben, darstellt. Ist es doch selbst in vielfacher Durchkreuzung eine Verbindung des Erhabenen mit dem Humor, freilich auch mit dem Humor der Weltgeschichte. Aber seine Kunst sollte es ja offenbaren, daß der Mensch nicht für sich allein dasteht in seiner Körperform und in seinem Raume, daß sein Bild nicht zerfließt und ins Formlose vergeht, sondern vielmehr neues, höheres Leben annimmt, aber nur sofern es, wie verschwimmend, eingeht in die unendlichen Lichtfernen, welche jede Stube, die des Werkmeisters, wie die des Philosophen, in ein Universum verwandeln. Und allein in jeglichem solchen Universum kann der malerische Mensch sein würdiges Dasein behaupten. Dieser sein logischer Idealismus stützt zugleich seinen ethischen. Und auf dem Doppelgrunde von Beider Reinheit errichtet Rembrandt seine neue Reinheit der malerischen Schönheit.

26. Was Velasquez für die systematische Ästhetik lehrt.

Velasquez ist der Vertreter des spanischen Geistes innerhalb der römischen Völkerfamilie; und schon aus dem Gesichtspunkte der humanitären Völkerkunde, der auch durch die politische Bedeutung Spaniens, als des Landes der Entdeckung neuer Weltteile, zugleich aber auch als des absterbenden Geistes der Weltmonarchie, bestärkt wird, müßten wir versuchen, diesen malerischen Typus aus unserm Gesichtspunkte zu betrachten, obschon wir hier nicht auf persönliche Erlebnisse uns stützen können. Denn, um es sogleich auszusprechen, so oft wir vor seinem Innocenz standen, wollte es uns doch nicht gelingen, von jenem Schauer ergriffen zu werden, ohne dessen symptomatische Begleitung wir niemals des reinen Gefühls mächtig wurden. Es war uns daher

die Befreiung von einem ästhetischen Drucke, als wir bei Justi die Anführung von einem neuesten Biographen des Velasquez über dieses Bild lesen konnten, es sei darin „etwas Rohes, Materielles, Triviales." Dieses Urteil möchte ich mir nicht aneignen; aber jener positive Humor, den wir bei Raffael, Holbein und Rembrandt fanden, ist in diesem bewunderungswürdigen Bildnis nicht zu verspüren. Daraus könnte die Besorgnis entstehen, daß wir diesem großen Urheber der modernen Malerei von der zweiten Vorbedingung aus nicht eine hervorragende Bedeutung abgewinnen könnten.

Was nun aber die erste Vorbedingung betrifft, so steht die Vollendung seiner theoretischen Reinheit, nach nahezu einstimmigem Urteil der Maler, wie der Kunsthistoriker, außer Zweifel. Und daß er von Greco beeinflußt ist, und wenn er selbst ihm nicht immer gleichgekommen sein sollte, auch dadurch dürfte die Vorbedingung seiner theoretischen Technik nicht beeinträchtigt werden. Was Stevenson besonders als die Originalität seiner Kunst rühmt, und kunstwissenschaftlich begründet, das ist die Einheit des Blicks, die er durch Licht und Farbe, sowie durch Modellierung und Pinselführung erzielt, und durch die er alle Teilung des Bildes in einzelne Gruppen und Gegenstände überwunden habe.

Das wäre nun aber gerade ungefähr das Gegenteil, dem Ausdrucke nach, von dem Impressionismus, als dessen Urheber er gilt. Indessen haben wir schon mehrmals Anlaß gehabt, von dem Terminus selbst die Tendenz zu unterscheiden, welche unter jener falschen Flagge angestrebt wird. Jene Einheit kann niemals Impression sein. Die Impression kann nur das Einzelne betreffen. Einheit muß vielmehr immer die Einheit der Allheit sein, wenn sie in der Einheit des Blicks überschaubar werden soll. Diese Einheit des Blicks ist jene intuition pure, wie Descartes sie definierte, der selbst aber auch schon sie von Platon und Plotin übernommen hatte. Sie ist daher aber auch das Feldzeichen des echten Idealismus, der hiernach als Vorbedingung der malerischen Reinheit sich

wirksam macht. Wir werden bei den Bildern hierauf zurückkommen.

Gehen wir nunmehr auf die sittliche Vorbedingung ein, so erhebt sich da schon aus der biographischen Tatsache, daß Velasquez von früher Jugend bis zu seinem Tode der Hofmaler Philipp IV. war, ein erheblicher Verdacht. Unzählig sind die Porträts, die er von seinem König, von dessen zwei Frauen, von seinen Kindern, in Hoftracht und in Reiterbildnissen nicht nur selbst zu malen, sondern auch von schon vorhandenen Porträts zu übermalen hatte. Und diesen interessanten Stoffen schlossen sich auch die Sujets der Hofmänner an, die auch auf gut Glück genommen werden mußten; Frauen aber waren durch die Hofetiquette schwer zugänglich. So sind nur drei Porträts von Spanierinnen bekannt von ihm. Diese freilich dürften die Probe bestehen. Die erste ist die Sibylle in der nur einmal gewählten Profilansicht. Die hohe Intelligenz, der Blick der Seherin hat den Namen der Sibylle veranlaßt. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß das Geistige wieder seelisch geworden ist. Und in diesem Gesichte möchte auch beinahe schon das Liebenswerte erreicht sein, das wir bei Innocenz nicht finden können.

Auch das zweite Frauenbildnis, die Dame mit dem Fächer, auch nicht gerade ein Muster der Schönheit, deren mächtige Stirn die Intelligenz prävalieren läßt, dürfte dennoch in dem Interesse, das sie in hohem Grade erweckt, an jenes dunkle Gefühl sich annähern. Sie hat zudem den Reiz der Üppigkeit und den Porträtreiz der echtesten Spanierin. Auch das dritte Bildnis im Berliner Museum, noch weniger durch Schönheit bestechend, dürfte dennoch dieses Zeugnis der Persönlichkeit, welches unwidersprechlich und unbestechlich allein im Liebenswerten liegt, in sich tragen.

Auch das Porträt der Infantin Maria hat diesen unwiderstehlichen Zug, der hier noch mehr auf der vielleicht weniger leidenschaftlichen als selbstbewußten Sinnlichkeit beruht.

Dem Zwang des Hofmalers hat nun aber der providentielle Künstler durch die nationale Kraft, die ihm urwüchsig beiwohnt, dadurch entgegengearbeitet, daß er echte Volkstypen in seine großen Bilder, in die religiösen, wie in die Historienbilder, aufgenommen hat. Und wir werden sehen, daß er in dieser seiner nationalen Sympathie zugleich einen hervorstechenden sozialen Zug erkennen läßt.

Aus seiner ersten Periode stammt sein Christus im Hause der Martha, mit der Vorderszene einer Frau, die in einen Mörser stößt, und die den vollen Reiz üppiger Sinnlichkeit mit dem Zubehör des Liebenswerten hat. Er wird gesteigert durch das tiefsinnige, edle Gesicht der hinter ihr stehenden Alten mit der durchfurchten Stirn.

Es gibt von ihm eine Anzahl solcher Küchenstücke. Aber sie werden von den Bildern mit tiefer sozialer Kraft übertroffen, die der Wasserverkäufer einleitet. Dieser könnte ebenso auch ein Prophet sein, der aus dem Felsen das Wasser hervorzaubert. Ein solcher Volkston ist der Untergrund für alle seine historischen Bilder, und auch für die religiösen. Es mag auch nicht verschwiegen werden, daß eine Volksbewegung dem Crucifix von San Placido den Anlaß gegeben, nämlich infolge des Gerüchtes, die Juden hätten ein Crucifix gepeitscht; und zu der Sühnung dieses Frevels wollten die Feste mit nächtlichen Prozessionen kein Ende nehmen.

Auch darauf sei hingewiesen, daß seine Marienbilder, wie in der Anbetung der Könige aus seiner ersten Periode, den spanischen Volkstypus erkennen lassen, dabei aber wahrlich nichts an Vornehmheit einbüssen.

Auch seine mythologischen Bilder stellen Szenen des Volkslebens dar. So das große Bild der Trinker, das auch Bacchus heißt, sich aber an die Küchenbilder anschließt. Man hat es eine Kellerszene im Freien genannt. Hier sind nicht bloß die grinsenden Trinker, sondern auch Bacchus, der ebenso selbst ein echter Satyr ist, wie der jugendliche Satyr hinter ihm, sie alle sind Volkstypen.

Darauf kam die erste Reise nach Italien, deren erste Frucht die Schmiede des Vulkan war.

Apollo tritt herein, und berichtet dem entsetzten Vulkan die Untreue der Venus. Auch hier sind die Schmiede allesamt Männer aus dem Volke. Und auf diesem Bilde, aus dieser Feueresse heraus erglüht die ganze Lichtfülle seiner zweiten Periode, für welche Apollo als der symbolische Lichtträger dasteht. Die nackten Männergestalten haben die Schönheit der Sonnensöhne.

Eine Ausnahme macht scheinbar das größte Werk dieser mittleren Periode, die Übergabe von Breda. Aber schon die Kriegergestalten sprechen gegen die Ausnahme, die auch durch Justin von Nassau, der den Schlüssel übergibt, einen echten Vertreter des holländischen Typus, widerlegt wird. Ein Musterbild des Porträts aber, wie der gesamten Körperhaltung, nicht allein dem Anlaß des Moments gegenüber, sondern aus der tiefsten Seelenstimmung heraus, ist hier das Bild Spinolas, der zu einem Ritter der Feindesliebe wird.

Der dritten Periode gehören die Meninas, die Ehrenfräulein an, die den Hofstaat der Infantin Margherita bilden. Das Bild gilt als das Meisterwerk seines Schaffens, und es ist sicherlich nicht bedeutungslos, daß der Maler sich selbst hier an der linken Seite darstellt, wie er das Königspaar, das im Hintergrunde des Bildes in einem Spiegel erkennbar wird, malt. Dieser Hofstaat führt uns nun aber zu einem neuen Typus in dieses Malers Gestalten. Ihn bilden die Zwerge.

Es ist sicherlich nicht Deutelei, wenn wir sie als den gewaltigsten Gegenstand des Humors in diesem großen Künstler betrachten. Sind die Zwerge doch in der Märchenwelt aller Weltteile von einer ähnlichen Bedeutung, wie die Satyrn. Sie sind der Tierwelt verwandt, und hausen in den Bergklüften; sie bilden in ihrem ganzen Sein und Schaffen eine menschliche Unterwelt. Und nun werden sie an diesem Hofe, wie auch sonst im Mittelalter, in den Hofstaat der königlichen Kinderwelt berufen; körperliche Mißgestalten und Fratzenbilder werden die Gespielinnen der Kinder, die schon wie Götzen angebetet werden. Es kann keine größere Komplikation für das Problem der Häß-

lichkeit ausgedacht werden, als sie hier zur Ausführung kommt. Die Reproduktionen schon geben eine Ahnung von der Versöhnung, die hier über diese Mißgestalten ergossen ist.

Den Zwergen sind in derselben Tendenz des Humors die Hofnarren beigesellt. Eine große Anzahl derselben, die mit Namen benannt sind, hat er gemalt, mehreren auch den Namen alter Philosophen oder Fabeldichter gegeben. Der Hofmaler scheint sich durch diese Hofnarren von dem amtlichen Berufe seines Lebens entlastet zu haben. Wie die Zwerge, so sehen die Hofnarren in der Tat wie Komödiendichter aus, besonders Menippus, die sich über diese ganze höfische Welt lustig machen: in denen der Künstler selbst sich über den Zwang seines Schicksals zu trösten sucht.

Die Krone seiner großen Bilder aber stellen die Teppichwirkerinnen (Hilanderas) dar. Hier geben auch die Abbildungen schon einen überwältigenden Eindruck, und erregen ein höchstes Entzücken. Dieses Werk bildet den Höhepunkt seines Schaffens auch in der Komposition der Lichtwirkung. Im hellen Hintergrunde des Bildes steht eine festliche Gruppe, die, wie zum Besuche der Werkstatt, eintritt, und einen Teppich besichtigt. Im Vordergrunde aber sitzen die wunderbarsten Frauenkörper, die es in aller Bilderwelt geben mag, emsig bei ihrer Arbeit, zwei zur linken und zwei zur rechten, in der Mitte eine dunkle Gestalt. Die Räder drehen sich, als ob sie Lichtmühlen wären. Links eine ältere Gestalt, die das mächtige nackte Bein vorstreckt, hinter ihr eine jugendliche Anmut. An der rechten Seite aber der wunderbarste Frauenkörper, der einen entblößten Arm mit beseelter Hand bis zur Hälfte des Bildes ausstreckt, als ob er von sich aus das ganze Licht ausstrahlte.

Und dieses Werk höchster Schönheit ist das erste Fabrikbild, das gemalt worden ist. Der spanische Hofmaler hat diese Bedeutung in der Geschichte des Sozialismus; dies dürfte einen positivern Fingerzeig bedeuten, als den die Ironie der Weltgeschichte zu bezeichnen pflegt. Und das Bild ist nicht zufällig das Meisterwerk seiner letzten Jahre, sondern es schließt nur ab, was der Wasserträger begonnen hatte. Und

es übersetzt nur in die vollendete Schönheit und in das Sonnenlicht des sozialen Lebens, wie in das Helldunkel seiner großen Kämpfe die burlesken Gestalten der Zwerge und der Hofnarren, und rundet so die große Welt des Humors ab, die den innern Mittelpunkt bildet in dem Lebenswerke dieses Hofmalers.

Justi erwähnt, daß man in dem Mädchen mit dem weißen Arme das Modell seiner Venus habe wieder erkennen wollen, die auch den Rücken in wahrhafter Dezenz dem Beschauer zukehrt. Aber er beschreibt auch entzückt die Lichtwirkung in diesem Bilde. „Die Sonne, die mit ihren verschiedenartigen Strahlen Gemälde vor uns webt, wer hat sie je so in ihrem Tun belauscht. Sie selbst scheint hier ihre Zaubereien zu treiben, zittert auf seidenen Stoffen, liebkost einen blendenden Nacken, versinkt in kohlschwarze kastilische Locken...löst Körperlichkeit auf in Imponderabilien...Man fühlt hier, daß Licht Bewegung ist.“ In solcher Auflösung aber der Materie in Licht wird die Naturbedingung der Erkenntnis zum Gipfel der Reinigung geführt; und mit diesem Gipfel verwächst der andere, den wir in der sittlichen Erkenntnis des sozialen Problems des Lebens bei diesem großen Künstler erspürt haben.

Wo in solcher Vollendung die beiden Vorbedingungen der Reinheit zur Erfüllung gekommen sind, da konnte auch jene malerische Selbständigkeit und Originalität zur Erscheinung kommen, welche von den berufensten Sachverständigen anerkannt wird, und welche daher auch als eine untrügliche Quelle des reinen Gefühls im höchsten Sinne beglaubigt werden muß.

Wiederum erkennen wir auch hier einen Zusammenhang der echten Kunst mit der Humanität. Justi hat es ausgesprochen: „Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das, was dauernd und überall geliebt werden kann: er nahm dem Wunder das Widernatürliche, und der Schwärmerei das Krankhafte.“ Er hat sein spanisches Vaterland aus den traurigsten Annalen seiner Geschichte heraus in das Land der ewigen Schönheit, in das Land der Humanität erhoben.

27. Das Problem der Landschaft in der modernen Malerei.

Der Vorzug der Malerei vor den anderen bildenden, vor den Künsten überhaupt, hat sich bisher darin gezeigt, daß sie den Menschen zur unmittelbaren Darstellung bringt, den individuellen im Porträt, den historischen in der religiösen und politischen Malerei. Und bei allen großen Malern haben wir beobachten können, wie sie das soziale Problem des Menschen auf sich nehmen, damit aber, geschichtlich betrachtet, das Zentrum, das Herz des Menschen.

Das Milieu des Menschen bildet aber nicht allein die Geschichtswelt, geschweige allein seine physiologische Natur, sondern auch seine klimatische. Wie sehr der Mensch diesem Rahmen der Natur einzuordnen ist, auch das hat sich überall gezeigt. Und gerade das in der Renaissance entstehende Porträt ersteht auf solchem lokalen Hintergrund: der Florentiner Mensch innerhalb der Florentiner Landschaft. Dieses Stilprinzip erhält sich im religiösen und im Historienbild. Eine grandiose Form nimmt es bei Velasquez an; und das ganze 18. Jahrhundert schwelgt in allen Ländern in Landschaftsbildern, insbesondere auch bei Rembrandt und bei Rubens; aber auch Spezialisten und Großmeister machen die Landschaft zu einem eignen Stoffgebiete, und befreien sie von ihrem bisherigen accidentellen Charakter.

Es ist nicht dieser Anschein des Beiwerks allein, der das Problem der Landschaft als ein selbständiges noch nicht hervorhebt; denn dadurch wird eine methodische Eigenart dieses Stoffes noch nicht hinlänglich begründet. Ohnehin nimmt die historische Landschaft den Menschen in sich auf, wenngleich nur als Staffage. Die Frage muß vielmehr die werden: ob die Natur in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsweisen ein selbständiges Problemobjekt der Malerei werden muß und werden kann. Nicht darauf geht die Frage, ob die Natur ein ebenbürtiges Objekt der Malerei sei neben dem Menschen;

denn diese Nebenordnung ist ja längst geleistet. Die Frage geht in schroffer Bestimmtheit auf die Isolierung der Landschaft und ihre selbständige Problemstellung für die Malerei.

Worauf gründet sich das methodische Recht dieser Frage? Wäre sie denkbar, wenn die neuere Landschaftsmalerei sie nicht nahelegte? Die Frage macht uns nicht an unserer methodischen Grunddisposition irre. Läge diese Ausbildung der Landschaftsmalerei nicht vor, so würde die Frage uns freilich nicht aufgedrängt; aber dadurch wird ihre methodische Konsequenz nicht abgeschwächt. Mit welchem Rechte bildet der Mensch allein den Gegenstand der Malerei, der Mensch mit seinem Zubehör, in Kirchen und Palästen, in Kleidern und Möbeln: sind Luft und Licht, Erde und Wasser nicht gleichwertige Vorwürfe, und übertreffen sie nicht sogar jene anderen Stoffe, welche teils der Architektur, teils der Plastik zufallen, während die physikalisch-chemischen Naturerscheinungen nur der Malerei vorbehalten zu sein scheinen? Liegt nicht in dieser Ausschließlichkeit schon der Hinweis auf eine methodische Geltung dieser Objekte für die Malerei?

Nun erhebt sich hier aber sogleich eine Schwierigkeit. Das reine Gefühl ist uns ja das reine Selbstgefühl, das Selbstgefühl des Menschen in seiner Einheit von Leib und Seele, und solchermaßen in der Einheit seiner Natur. Wenn nun aber jetzt die Landschaft isoliert werden soll, so könnte es scheinen, daß dadurch die Malerei aus ihrem Zentrum herausgerissen, ihrer Einheit, die immer im Menschen liegt, entäußert würde.

Nicht zuletzt sind es diese Bedenken, welche den Schein des Naturalismus und des materialistischen Trotzes auf die Landschaftsmalerei werfen, als ob es sich in ihr gar nicht mehr um das Seelische handelte, sondern lediglich um die Wirklichkeit, um die Genauigkeit ihrer Beobachtung, Erfassung und Wiedergabe. Dazu gehört zwar Begeisterung, aber dieser bedarf ja auch der Naturforscher, der nicht einmal nur zu beobachten, sondern auch zu entdecken hat, was er noch nicht beobachten konnte. Genügt es, den Wirklichkeitssinn

durch die Stimmung zu ergänzen, um in dieser mehr nach hergebrachter Weise das innerliche Recht der Landschaftsmalerei zu retten?

Wir befinden uns hier wieder an einem wichtigen Kreuzwege der systematischen Ästhetik. Denn bei dem Problem dieser modernen Malerei steht nicht allein der Idealismus in Frage gegenüber dem Realismus; sondern die systematische Philosophie überhaupt gegenüber der Metaphysik des Pantheismus. Der Vorzug der Landschaftsmalerei scheint es zu sein, daß sie zwar den Menschen nicht ausschließt, aber ihn nicht isoliert, und auch nicht zentralisiert, sondern sein Zentrum ihm anweist im Universum. In solcher Universalisierung des Menschenbildes aber verbindet der pantheistische Künstler die höchsten Aufgaben der Kunst mit denen der Ethik und der Weltanschauung überhaupt. Es wird zu einer Art von Religion, daß im Landschaftsbilde die Selbstsucht im Menschen entwurzelt, daß ihm seine Einheit gewonnen wird in der Allheit der Natur. Kann es eine festere Bürgschaft geben für den Stand und die Haltung des Menschen, eine unerschöpflichere Quelle für die Reinheit seines Gefühls?

Stände es aber so, so wäre die Ästhetik als eine systematische, als ein Glied der Philosophie, schlechthin vernichtet. Der Pantheismus, wenn er selbst Ethik wäre beruht doch eben nicht auf der Logik; und wenn er Ästhetik enthalten sollte, so gliedert sich diese nicht an die beiden Vorglieder an. Indessen ist damit nur der methodische Einwand ausgesprochen: wie verhält es sich damit für die schlichte, gesunde und aufrichtige Auffassung des künstlerischen Problems? Und wird etwa das reine Selbstgefühl in Klarheit gefördert, errungen, oder behauptet, wenn der Mensch in die Natur nivelliert und mit Gott identisch gesetzt wird?

Hier wäre besser der Agnostizismus anzurufen. Was Gott ist, diese Erkenntnis brauchen wir für die Ästhetik nicht als Vorbedingung aufzustellen. Wenn er mit dem Schönen gleichgesetzt wird, so können wir von seinem Wesen nur daher Kenntnis nehmen, daß wir das Schöne erkennen. Und es bleibt daher nur die Frage: ob es vorzuziehen sei, das Schöne gleichzusetzen mit dem Menschen, oder aber

mit Gott. Immer ist und bleibt das Schöne selbst das Problem. Wenn seine Auflösung gefunden ist, dann erst kann man davon sprechen, ob man diese Lösung etwa Gott nennen darf.

Ebenso verhält es sich in bezug auf den Menschen. Erst nach gefundener Lösung darf die Frage entstehen, ob mit dem Menschen das Schöne gleichzusetzen sei. Auf den Begriff des Menschen richtet sich ja auch die Frage gar nicht; dieser ist vielmehr das Problem der Ethik. Es handelt sich also auch nicht eigentlich um die Alternative: ob Gott, oder Mensch dem Schönen gleichzusetzen sei; sondern um diese: ob Gott, oder die Natur des Menschen den reinen Begriff des Schönen erfülle. Die Natur des Menschen aber bedeutet seine Einheit von Leib und Seele; und sein Leib gehört der allgemeinen Natur an: vielleicht auch seine Seele? Das ist wieder die Vexierfrage des Pantheismus. Sie darf uns nicht irre machen an unserer systematischen Aufgabe. Die Seele gehört der Ethik, als ihrem Mutterlande an, wie der Leib der Naturerkenntnis.

So werden wir wieder auf die beiden Vorbedingungen zurückgelenkt, wenn wir durch den Gott des Pantheismus uns nicht abdrängen lassen vom Menschen des reinen Selbstgefühls, des ästhetischen Selbstgefühls; nicht des metaphysischen Gottgefühls. Um die Einheit der Natur des Menschen dreht sich die Frage. Und wo dieser Schwerpunkt verrückt wird, da geht die Systematik überhaupt zugrunde, und mit ihr die systematische Ästhetik. Dieser Schwerpunkt ist der Mensch, die Einheit der Natur des Menschen in Leib und Seele. Durch Identität des Menschen mit der Gottheit wird die Einheit seiner doppelseitigen Natur nicht in methodischer Klarheit gewahrt.

Welche Gewähr bietet der Pantheismus für die gleichwürdige Hütung von Leib und Seele, von Seele und Leib, wie die Kunst sie fordert? Ihm liegt der Schwerpunkt im All, das er Gott nennt; der Kunst aber darf der Schwerpunkt des Menschen nicht entgleiten. Ihr muß der Mensch selbst die Allheit sein und bleiben, auch wenn diese sich konzentrisch in die Allheit der Natur fortführt. Der Mensch allein ist das Subjekt des reinen Selbstgefühls.

Ist nun aber die Gefahr des Pantheismus von dem malerischen Natursinn abgewehrt, so bietet die Landschaftsmalerei einen Höhepunkt dar für die Entwicklung des reinen Gefühls. Man kennt die Gefahren, welche die Malerei im Porträt, wie im historischen Gruppenbilde, zu bestehen hat. Wie unergründlich ist die Seele des Menschen, und welcher Umwege bedarf es, um sie zu erspähen und darzulegen. Wie verstrickt ist aber ferner auch das Bild des Menschen mit den hergebrachten Vorurteilen seiner Abstammung, seiner geschichtlichen Bedingtheit im positiven, wie im negativen Sinne. Setz' dir Perrücken auf von Millionen Locken; was ist es denn, was der Mensch doch immer bleibt?

Es sind doch immer nur die Bevorzugten dieser Erde, die das Porträt des Malers erreicht, sofern er nicht Modelle mieten muß. Und welche Pose beredten Schweigens muß der Glückliche sich geben, dem ein Porträt beschieden wird. Aber selbst wenn der idealisierende Künstler noch so frei mit seinem Modell schaltet, so bleibt es doch, sei es sein eigener Wert, sei es dessen Spiegelbild, der im Porträt ausgeprägt wird; immer bleibt es die Selbstspiegelung des Menschen; und diese unabänderliche Reflexion ist die Grundbedingung aller figürlichen Malerei.

Die Landschaft dagegen erhebt den Menschen über das Schicksal seiner Selbstsucht hinaus; sie erhebt ihn zu der Möglichkeit des Selbstgefühls. Die Konzentration auf die Landschaft, wie auf das Stilleben der Natur, enthebt den Menschen seiner geschichtlichen und auch seiner natürlichen Vorurteile, seines Rassendünkels, und auch seiner Selbstgefälligkeit an seinen natürlichen Gaben und Kräften. Was ist Herakles, was Prometheus gegen die Einfalt der Natur? Auf dem Gebirge verbrennt der eine; an den Felsen angeschmiedet, vergeht der andere.

Das Hochgebirge aber ist das Symbol der heroischen Landschaft. Diese ist die Staffage der Heroen. Erst im Stilleben gleichsam wird die Landschaft in ihrer Reinheit erworben. Auch die großen Ereignisse in der Natur, der Sturmwind, das Gewitter, die Meeresbran-

dung, alle diese selteneren Erscheinungen tragen gleichsam den heroischen Charakter der Natur an sich. Selbständig, abgelöst von den heroischen Personen in ihr, wird die Landschaft erst in ihrem Alltagsdasein. Jeden Tag geht die Sonne auf und unter, und immer geht eine Dämmerung vorher. Und in einer gewissen Gleichmäßigkeit, wenngleich in einem unaufhörlichen Wechsel, ist die Tageshelle, wie die Dunkelheit, über die Erde ausgebreitet; und in einem wechselvollen Spiele ziehen die Wolken einher, und verändern ihre Dichtigkeit.

So scheint es gar sehr begreiflich, daß die Malerei zu der Entdeckung einer neuen und eigenen Art zu kommen fühlte, als sie im Beginne des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts die Landschaft zu ihrem eigentlichen Problem erhob. Diese Art von Landschaft war bisher noch nicht der Gegenstand der Malerei gewesen, die Landschaft als der ganze volle Inhalt der Natur. Der Enthusiasmus über diese Neuheit des Vorwurfs konnte nach beiden Richtungen hin ins Extrem ausschlagen. Man konnte glauben, die Erkenntnis der Natur selbst durch diese Naturmalerei genauer zu machen, und zu vertiefen — und doch soll die Kunst Kunst bleiben, und nicht etwa Erkenntnis werden. Man konnte andererseits aber auch glauben, die sittliche Erkenntnis zu läutern, zu erhöhen und zu befestigen — und doch soll die Kunst nicht etwa Moral werden. Was ist der Sinn von beiderlei Übertreibungen, der den ästhetischen Wert der Kunst nicht fallen läßt, und nicht verdunkelt?

Dieser Sinn liegt in der Hingabe an die Naturanschauung selbst, in der Konzentration auf sie, mit Abweisung aller anderen Inhalte. Nicht etwa auf Naturentdeckungen, auch nur in der Meteorologie, darf ausgegangen werden, sondern allein das selbstlose Versenken in den bunten Wechsel der alltäglichen Naturphänomene ist der ganze, alle anderen Ziele ausschließende nunmehrige Zweck der Malerei. Und was ist die Konsequenz dieser Selbstlosigkeit, dieser Entsagung gegen andere Vorwürfe? Der Ertrag dieser Selbstlosigkeit ist die Gewinnung eines neuen, eines erhöhten Selbst.

Es kann daher auch die Auskunft auf unsere Frage nicht ausreichend Befriedigung geben, wenn man die neue Malerei auf eine neue Raumgestaltung hinweist. Wenn dieser Zweck durch sie auch besser als bisher erzielt werden sollte, so bliebe sie doch immer nur ein verbessertes Mittel; und nicht das Selbst, aber auch nicht die Natur wäre dann der eigentliche Zweck, sondern nur der Raum, der jedoch kein absoluter Zweck sein kann, der vielmehr nur ein Faktor ist für die Erzeugung des Gegenstands in der Natur, nicht der Natur selbst, als eines Gegenstands. Es ist daher nur die Fortführung der Verwechslung von Vorbedingung und abschließender Reinheit, wenn die Raumgestaltung zum Zweck der Landschaftmalerei gemacht wird.

Die ganze Korrelation von Mittel und Zweck soll vielmehr hier überholt werden. So lange die Raumgestaltung als letzter Zweck gilt, sind auch Luft und Licht nur Raum bildende Faktoren. Jetzt aber erhebt sich vielmehr die Frage: ob sie nur dies sein können; ob sie nicht vielmehr, zwar nicht Selbstzwecke, aber unmittelbare Faktoren der Naturerzeugung werden müssen. Die Selbständigkeit von Luft und Licht muß deshalb die Vermittlung der Raumgestaltung umgehen, wenn sie der Landschaft selbständige Eigenart erobern will.

Die Natur freilich ist immer das Korrelat zum Selbst; sie kann nicht ausgeschaltet werden. Aber das wird die Frage: ob Luft und Licht nicht an und für sich selbst das Gepräge und den Gehalt der Natur auf sich nehmen können. Was ist denn die Natur anderes im letzten Sinne als Luft und Licht? Sofern ihr immer noch ein anderer Inhalt zugesprochen wird, hängt man eben an dem hergebrachten Vorurteil der figürlichen und der historischen Malerei. Sieht man von diesem ab, so bleibt der Natur kein höherer, kein anderer Inhalt, als welchen Luft und Licht bilden. Sie sind Himmel und Erde, Wasser und Land, Berg und Tal, und ebenso auch Pflanze und Tier. Nur der Mensch ist noch etwas anderes. Dieses Vorrecht soll ihm garnicht abgestritten werden; vielmehr erst besser begründet, als das neue ästhetische Recht des Selbstgefühls erklärt werden.

Von dem absoluten Selbstzweck der Landschaft aus entsteht ein Widerwille gegen das Einerlei aller historischen Malerei samt den Porträts. Alle die Fürsten und Großen nebst ihren Frauenbildern, alle diese Theatergrößen der Weltgeschichte erscheinen hohl und niedrig gegenüber dieser Versenkung in die Landschaft und in die heiligen Zauber ihrer Einfalt. Auf die Einfalt der Natur richtet sich die neue Konzentration; nicht auf das Heroische in ihren Eruptionen.

Wenn nun aber hiergegen die Frage sich einstellt, daß die Natur doch immer das Korrelat zum Selbst bilden müsse, daß mithin der Mensch in der Natur nicht verschwinden dürfe, so gibt die Korrelation schon die sichere Antwort. Diese reine, konzentrierte Natur ist keine Isolierung vom wahrhaft Menschlichen. Die Natur war immer der Weckruf zur wahren Menschlichkeit. So hat es sich auch bei dieser Umwälzung in der Malerei erwiesen; sie ist mit nichten aus der Technik selbst hervorgegangen, sondern sie erwuchs, wie jede große Kulturbewegung, aus dem Vulkanismus der Politik.

28. Die Mission Frankreichs.

Daher ist es von tieferer Bedeutung, daß diese neuere Malerei ihren Ausgang von Frankreich genommen hat, das neben England der Ursitz der politischen Energien ist. Und es ist daher keine Ausnahme, daß auch hier der erste Ansatz in England erfolgt, der selbst doch wieder auf die frühesten Anfänge in Frankreich zurückweisen dürfte. So war es in der neuern Philosophie und Wissenschaft, in der Descartes voranging, Newton folgte, und in der darauf wieder Voltaire und die Enzyklopädisten kamen, die ebenso, wie Newton, Kant voraufgingen.

So dürfte auch mit Constable nicht schlechterdings anzufangen sein; denn immerhin geht Watteau voran, der nicht etwa nur Erotik gepflegt, sondern auch sein Frühstück im Grase gemalt hat. Und auch über Chardin wird man nicht den Stab brechen dürfen. Aber alsbald

verdichten sich die neuen Impulse immer mächtiger und origineller in Frankreich.

Der Erotik wegen hat man Watteau in der Republik und im Empire wahrlich nicht verachtet, sondern allein wohl deshalb, weil der Sinn für die Landschaft ihm noch nicht aufgegangen war. Daher konnte auch der Fortschritt, den Delacroix in der Farbentechnik machte, noch nicht zur Entscheidung führen. Es blieb bei ihm noch der Gegensatz zwischen Romantik und Klassizismus bestehen, der immer nur innerhalb des bisherigen Geistes der Geschichte sich einhält. Der Umschwung von der Geschichte zur Natur mußte den Weg der Revolution, und zwar der sozialen Revolution gehen.

So ist es ein weltgeschichtliches Wahrzeichen, daß in Frankreich die moderne Malerei ihren eigentlichen Ursprung hat; daß die französische Landschaftsmalerei die Meisterschule aller modernen Völker geworden ist, insbesondere für Deutschland und die Niederlande. Und es ist ebenso das untrügliche Symptom der ästhetischen Echtheit dieser neuen französischen Malerei, daß sie auch den neuen Menschen für diese neue Landschaft entdeckt hat, den Menschen der Natur, nicht den des historischen Porträts.

29. Millets Urheberschaft und Mission.

Daher dürfte es angemessen sein, Millet als Repräsentanten der modernen Malerei zu betrachten. Bei ihm wird die Landschaft zum Zentrum der Einheit von Natur und Mensch. Die Konzentration auf die Landschaft dezentralisiert diese aber keineswegs vom Menschen. Täte sie dies, so verlöre sie das letzte Ziel, welches das reine Selbstgefühl bildet. Gegen diese Reinheit des Selbst bildet die absolute Landschaft keinen Widerspruch; und so malt Millet die Jahreszeiten, den Frühling und den Winter, wie auch ein Seestück und Klippen. Aber es ist nur ein Schein, als wenn er durch die Verbindung seiner Felder, seiner Wiesen, seiner Wälder und aller seiner Stillleben mit den

Menschen doch nur mit der alten Malerei zusammenhinge, und höchstens nur den Uebergang zu der neuen vollzöge. Das ist nur ein falscher Schein; denn seine Menschen sind neue Menschen, die auf dem neuen Erdreich geboren und gewachsen sind. Dieser lebendige Zusammenhang zwischen Mensch und Landschaft scheint Millet im tiefsten Sinne zum Urheber des neuen Geistes der Landschaft zu machen.

Sonst mag es ein Vorzug des künstlerischen Genies sein, wenn der neue Geist vom Künstler der Terminologie der Kultur gemäß benannt wird. Aber dabei sind Verwirrungen schwer vermeidlich. Bedenkt man, daß Th. Rousseau sich als Pantheisten bekannte, so wird es für Millet zum Vorzug, daß er der Politik, wie der Religion gegenüber, seine Naivität sich bewahrte. Die Klarheit und Reife seines Idealismus scheint darunter nicht gelitten zu haben. Rousseau wird dadurch als Künstler nicht schlechter, daß er Pantheist sein will, so wenig dies Courbet wird, als Kommunard. Ebensowenig aber wird die Kulturkraft Millets dadurch geschwächt, daß er sogar auch die demokratische Tendenz von sich ablehnt. Er sagte dagegen aber: „Ich bin Bauer." Die Positivität dieses Wortes besagt mehr als alle politischen Programme, weil diese nicht so innig verwachsen können mit den Schöpfungen der Kunst, wie durch dieses Bekenntnis der Maler und sein Werk Eins werden. Durch den Bauern wird der neue Mensch der Landschaft, als der neuen Natur, bezeichnet. Nicht das ist der Sinn dieses neuen Menschen, daß die Kultur etwa auf das Niveau des bisherigen Bauernstandes zurückgeschraubt werden sollte. Die eigene Aszendenz Millets schützt vor diesem Verdacht. Er entstammt einer edelsten Bauernfamilie, in der Intelligenz mit strenger Sittlichkeit vereinigt waren; nicht nur bei den Eltern, sondern auch bei der Großmutter. Und so waltet auch in seinen eigenen Niederschriften ein tiefer und umfassender Geist. Aber es ist der geschichtliche Geist seines Volkes, der ihn auf die Natur in der Einheit ihres Doppelsinnes hinlenkt.

Wenn er unter den geschichtlichen Mächten auch der Religion huldigt, so vollziehen seine Men-

schen selbst ihren Gottesdienst. Im letzten Grunde ist es doch wohl nur diese Absolutheit der menschlichen Andacht, welche den Angelus so tief ergreifend macht. Hier ist die Landschaft selbst die Kirche; und es erhöht diese symbolische Bedeutung nur, wenn am Horizonte dieser Landschaft der Kirchturm aufsteigt, wie es andererseits zur Klarheit der Sache gehört, daß der Karren und die Hacke die Attribute dieses Menschenpaares sind. Diese Menschen beten das Gebet der Arbeit.

Aber Millet ist nicht der salbungsvolle Heuchler, und auch nicht der Einfaltspinsel, der nur den Segen der Arbeit feierte, nur ihren Sonnenschein, und nicht ihr unsägliches Elend und in ihrer drangvollen Einseitigkeit ihre unversöhnliche Gegensätzlichkeit zum alleinigen Segen der Kultur. Ob er es nun gewollt hat, oder nicht, der Genius seiner Kunst spricht aus ihm, und kraft seiner wird er zum Bahnbrecher der neuen Kunst. Auch er hat noch Schäferszenen, wie Corot, der die Schäfergenien vor Homer hinstellt, wie andererseits Corot auch Landschaften hat, in denen die posierten Menschen ganz verschwinden, und schon durch ihre Kleinheit als verschwindende Größen markiert werden. Aber bei Millet treten diese überkommenen Schäferszenen alsbald zurück gegen die Überzahl und Übermacht der neuen Staffagemenschen, die vielmehr aufhören, nur Staffage zu sein, weil sie zu Attributen der neuen Landschaft werden, mit dieser sogar zu einer substanziellen Einheit verwachsen.

Der nächste Erfolg dieses neuen Menschenbegriffs ist die Ablehnung des kanonischen Schönheitsbildes. Der Humor tritt in die Vollkraft seiner Wirksamkeit. Die Arbeit ist keine Schönheitspflege; der Acker keine Putzstube. Unter diesem Lichte gedeihen keine Trinkstuben, noch Tanzböden. Die Schäferspiele verwandeln sich in den Hirtendienst des Schäfers und der Schäferin. Und die Bäume wachsen jetzt nicht mehr, wie noch in einem reizvollen Bilde Corots, damit schöne Frauengestalten, in graziöser Ausstreckung der Arme, davon die

Früchte abpflücken; sondern die schwere Arbeit in ihrem ganzen Stufengange tritt hier als die seelische Belebung der Landschaft auf. Und die ganze Elementarkraft der Landarbeit wird hier zur Offenbarung gebracht; und zwar nicht allein am Druck der Arbeit, wie in dem Reisigsammler, oder an der Schwere und Mühseligkeit, wie in den Ährenleserinnen, sondern sie erscheint ebenso auch in der feierlichen Erhabenheit, wie sie der Säemann zum epochemachenden Ausdruck bringt. Er könnte scheinen in seiner Armbewegung sich derjenigen zur Seite zu stellen, mit welcher das Licht erschaffen wurde.

Und es ist auch charakteristisch für die schlichte Wahrhaftigkeit dieses Bahnbrechers, daß er sich nicht auf die Agrikulturmission der Arbeit beschränkt, sondern ebensosehr die häusliche Arbeit, die Kleinarbeit der Familie in ihren Sorgen und Freuden darstellt; ein neues Stilleben schafft, bei dem die Landschaft nur zu neuer Prägnanz gelangt. So werden die Hühner gefüttert, und die hungrigen Schnäbel der Kinder werden dabei aufgetan. Auch die Schweineschlächterei gehört in diese Arbeiten des Herkules.

Aber die eigentliche Probe hat der Humor doch noch zu bestehen. Die Arbeit verträgt keine Schminke, auch den Glanz der Schönheit nicht. Welches Kunstgriffs bedient sich nun der Humor, um dem Häßlichen, sofern es mühselig und beladen ist, den Glorienschein des rein Menschlichen zu geben?

Es ist die Kraft, die Urkraft der menschlichen Arbeit, der Bearbeitung des Erdbodens, der Kraft, die mit der Natur ringt, und aus ihr ihre Säfte zieht, diese urwüchsige, unverwüstliche Körperkraft ist das Surrogat, welches diese Menschen vor der Herablassung des Mitleids rettet. Fest gewurzelt stehen und sitzen sie da, wie in diesem ihrem tellurischen Schwerpunkt ruhend. Diese Körperkraft ist nicht des Geistes entblößt, geschweige des Gemütes; diese Weiber haben Anmut, diese Männer natürliche Würde.

Diesen Adel der Kraft hat mit derselben Energie und Wahrhaftigkeit auch der andere Bauernsohn, Courbet:

aber Courbet hat die Schönheit der Kraft nicht nur seinen Bauern verliehen, sondern beinahe allen seinen Gestalten. Es ist, als ob er Schönheit nicht ohne Körperkraft denken könnte. Dadurch aber kann der Humor nicht aufkommen, sondern trotzig waltet die Erhabenheit vor.

Das ist das Zeichen klassischer Vollendung bei Millet, daß er nicht über die Anmut und die Steifheit der Würde hinausgeht; die Anmut der Frau in allen Alterslagen mit der Vollkraft des Körpers paart, immer aber dem Arbeitertypus seine Wahrhaftigkeit nicht durch die klassische Schönheit zweideutig macht. Mit der Einfalt der Natur kann die Kultur auf keiner Stufe wetteifern, um dem Menschenleben an und für sich die schlichte Eindeutigkeit zu geben. Der Geist macht uns zwiespältig. Wir bleiben aber nicht in diesem Zwiespalt; denn wir haben in ihm auch die Kunst.

Darin besteht der Segen, die unersetzliche Bedeutung des Humors, daß er der Seele und dem Leibe des Menschen diese Konzentration auf das Ungeistige gibt, das Körperliche; aber nicht in der Spannung auf die Sinnenlust, sondern auf die Arbeitspflicht. Dadurch wird die Seele zwar einseitig, aber auch eindeutig. Solche Konzentration auf eine materielle Tätigkeit hat auch die griechische Plastik zu ihrer Blüte gebracht. Solcher Humor liegt schon im Apoxyomenos.

Man könnte fragen, was aus der Landschaft geworden sei, wenn die Menschen in ihr einen solchen Vordergrund bilden? Sie ist nicht darüber zu kurz gekommen, wenngleich man den Fortbildnern der Schule von Barbizon nicht nur wegen ihrer technischen Fortschritte in der Licht- und Farbenbehandlung einen Vorzug zugestehen mag. Millet bleibt aber doch ihr universeller Führer, insofern er mit der neuen Landschaft den neuen Menschen aufs innigste verbunden, beide zugleich und in Wechselwirkung geschaffen hat. Der Mensch kann nicht aus der Landschaft verschwinden, auch wenn seine Silhouette noch so winzig in ihr wird. Es muß dadurch eben anerkannt werden, und dieses Bekenntnis darf nicht fehlen, daß der Landschaft die eigene Seele ver-

dunkelt würde, wenn die vestigia hominis gänzlich aus ihr ausgetilgt würden.

Es spricht dagegen keineswegs, daß es auch wahrhafte Landschaftsbilder gibt, die sich durch das Fehlen einer menschlichen Gestalt auszeichnen mögen, wie Monet besonders darin sich hervortun möchte. Aber erstlich wird in solcher Einsamkeit eine anthropomorphe Beseelung der Felsbildungen, oder des Kieselgesteins angestrebt, und dadurch die Seelenhaftigkeit des Naturwunders nur noch erhöht; andererseits aber genügt auch schon die Andeutung eines Hauses oder eines Fahrzeugs, oder gar eines Tieres, um auf die Spur des Menschen hinzudeuten.

Ein anderes Symptom für den innern Zusammenhang der Landschaft mit dem Menschen besteht neben der Naturkraft in der Keuschheit dieser Menschen. Gerade bei Millet scheint dies charakteristisch zu sein. Keine Schlüpfrigkeit schleicht sich in diese Naturmenschen ein, wie auch keine Schaustellung der Sinnlichkeit in diese Kraftgestalten. Das ist das unfehlbare Zeugnis der Naturwahrhaftigkeit; ohne dieses gäbe es keine Wahrheit des Landschaftsbildes. Das ist auch die Feuerprobe des Humors, der die sinnliche Zweideutigkeit verabscheut; vielmehr an den sie gar nicht herankommt. Wenn vielleicht die Erhabenheit nicht unterdrückt werden könnte durch eine gewisse Unbekümmertheit um die Gewalt der Leidenschaft, so kann diese sich mit dem Humor schlechterdings nicht vertragen und nicht vereinbaren. An diesem Punkte übertrifft der Humor das Erhabene in der Feuerprobe der Reinheit.

So ist es ein erfreuliches Zeichen in der neuesten Kunstentwicklung daß besonders deutsche und niederländische Maler die Züge Milletscher Abkunft an sich tragen. Vorab ist hier an Leibl zu denken, bei dem zwar die Landschaft gegen das Porträt zurückgetreten ist, der aber in der Würde der Kraft, die er seinen Bauern und Bäuerinnen verliehen hat, Millet beinahe noch übertroffen hat. Und diese Bauern sitzen auch in der Schenke, wie in der Werkstatt, oder sonst daheim, mit ihrer angestammten Würde; und diese Bäuerinnen haben denselben Ernst in der

Küche, wie in der Kirche. Hier hat sich die Kölner Art sehr gut und glücklich mit der tiefsten Gediegenheit des französischen Landlebens zusammengefunden und verstanden.

Joseph Israels vorab darf hier nicht unerwähnt bleiben, der doch wohl unübertroffen sein möchte in der schlichten, ergreifenden Wahrhaftigkeit, mit der er den niederländischen Volkstypus zu vielseitiger, stets erneuter Darstellung gebracht hat, am Krankenbett, am Herde, in der Jugend, wie im Alter, in dem ganzen Betrieb der Seemanns- und der Fischerarbeit, bei den Männern, besonders aber bei den Frauen in allen Zweigen ihres häuslichen, wie ihres Felddienstes. Schön sind auch diese Menschen nicht eigentlich, aber die tiefe Seelenhaftigkeit ihrer Anmut läßt die Schönheit unvermißt; und wo bis zur Häßlichkeit der Blick verödet, und die Züge ganz abgemagert sind, da bleibt doch die Urkraft im Geschlecht, und kein dreistes Mitleiden kann sich hervorwagen. Und endlich ist das Gemüt in allen seinen häuslichen Verrichtungen so erschöpfend in Anspruch genommen, daß diese Sinnlichkeit niemals in einen Eckwinkel der Unkeuschheit hinüberschielen kann.

Auch Max Liebermann hängt mit Millet zusammen; das wäre unverkennbar, wenn es nicht bezeugt wäre. Man kann es begreifen, daß auch er, wie Millet selbst, gegen die soziale Tendenz protestieren mag. Der Künstler darf gegen jede Tendenz protestieren. Und wenn man der Arbeit der Gänserupferinnen ein solches Raumbild auferbaut hat, dann gibt es kein Charakteristikum mehr für die Historienmalerei. Und dies war sein erstes größeres Werk. Aber in dieser Weise geht es weiter bei ihm; und immer bleiben es die Armen und die Mühseligen, die sein Malerherz aufsucht. So ist das Altmännerhaus, und besonders auch der Hof des Waisenhauses im Städelschen Institut für diese Richtung ein erquickendes Zeugnis. Da wird nicht die Barmherzigkeit angerufen; sondern diese Waisenkinder sitzen und arbeiten, oder stehen und bewegen sich, leicht und anmutig, wie zum Tanze.

Das ist wahrlich nicht die geringste Leistung des Humors, daß er von der Arbeit des Spinnens und des Waschens auch in die Zufluchtshäuser der Armut eindringt. Bei solchem Ernste der Arbeit aller Art wird auch das Tischgebet aufrichtig; auch die Starrheit in der Andacht bleibt schlicht und wahrhaftig. Und demgemäß ist hier auch die Landschaft, zwar mehr in Verbindung mit den Menschen, aber zugleich von jener Selbständigkeit, welche die Landschaft behält, wenn sie nur mit Naturmenschen und deren Mühsal vereinigt wird. Auf diesem Grunde bleibt auch die Reinheit des Menschenbildes, durch die Landschaft geadelt. von zweideutiger Sinnlichkeit überall unangefochten.

Nur diese Maler sollten hier neben Millet nicht verschwiegen werden. Unser Augenmerk ist darauf gerichtet, daß Frankreich der Dank gezollt werde für die Epoche, die es in die Geschichte der Malerei gebracht hat. Es ist bei dem neuerlichen Anlauf für den angeblichen nationalen Schutz gegen den Ankauf französischer Bilder ein tröstliches Wort publiziert worden: in dem Protest deutscher Maler, Kunsthistoriker und Galerieleiter gegen diese Entwürdigung des deutschnationalen Prinzips bewähre sich wiederum die deutsche Kunst. Es darf aus der Geschichte des deutschen Geistes behauptet werden, daß die weltbürgerliche Humanität seine Grundkraft war, und wenngleich vorübergehende Schwankungen dagegen zu sprechen scheinen, auch bleiben wird, wenn anders das deutsche Wesen seine Eigenart bewahrt. In dieser Humanität ist die deutsche Dichtung erblüht, aus den Völkerstimmen heraus, und im Idealismus der deutschen Philosophie zur Reife gediehen.

Daher ist es bedeutsam, daß in der Blüte der bildenden Kunst, in der Malerei, die deutschen Künstler Paris zu einem andern Rom gemacht haben. Ihre Selbständigkeit, ihre nationale Eigenart haben sie darüber nicht eingebüßt. Es ist ein falscher Gegensatz, der zwischen Humanität und Nationalität aufgestellt wird. Es gibt keine Nationalität eines Kulturvolkes, in keinem Zweige der Kultur, geschweige in der Kunst, welche der weltbürgerlichen Humanität entraten

könnte. Und es gibt ebenso auch keine wahrhafte Humanität, die nicht in dem Mutterboden der nationalen Naturkraft wurzelte.

Es ist daher auch bedeutsam, daß der Nationalgeist aller modernen Völker in der neuern Malerei Frankreich diese Huldigung darzubringen hat. Denn diese neuere Malerei ist dem Genius der Landschaft, als der Seele der Natur, geweiht. Zur Natur hatte Rousseau die moderne Völkerwelt berufen. Und unter diesem Feldzeichen hat Frankreich die neuere Staatenwelt, eine neue Natur des Staates, heraufgeführt; zwar nicht ohne die harten, entsetzlichen Widersprüche, welche den Geist der Völker, wie ihrer führenden Individuen, zwiespältig, und den Geist der Weltgeschichte zweideutig machen, dennoch aber mit der einseitigen Evidenz eines weltgestaltenden Prinzips. Durch alle die Widersprüche, mit denen die Revolutionspolitik behaftet ist, ist dennoch die weltbürgerliche Humanität als oberster Grundsatz des Staaten- und Völkerlebens latentes Prinzip geworden. Und aus dieser Grundkraft der neuen Politik ist der Sozialismus erwachsen. Und ob die Künstler selbst es Wort haben wollen, oder nicht: die moderne Malerei gipfelt in dem Menschenrecht des Arbeiters. Und nur kraft dieses Urrechtes und dieser Urgestalt des Menschen ist das neue Landschaftsbild entstanden und zur Ausbreitung gekommen. Die soziale Humanität hat die Seele der Natur in der Landschaft entdeckt, und kraft dieser Entdeckung hat die Malerei die Schönheit der Kunst zu ihrer höchsten Reinheit vollendet.

Rückblick und Vorblick.

Die Bestätigung, die wir für den systematischen Charakter der Ästhetik in den Arten der Künste suchten, haben wir von der Poesie aus bis zur Malerei erprobt. In allen Arten und Unterarten der Künste hat sich die Notwendigkeit der systematischen Ästhetik darin gezeigt, daß sie alle nicht allein mit den Stoffen, sondern ebensosehr mit den Methoden sowohl der Naturerkenntnis, als der sittlichen, unausweichlich operieren müssen; daß sie daher jene Inhalte, deren sie nicht entraten können, im genau reinen Sinne als Vorbedingungen anzuerkennen haben, wenn anders sie in einer eigenen Reinheit die Bedingung ihrer eigenen Erzeugung sollen vollziehen können.

Von diesem Grundgedanken der Vorbedingungen aus, haben wir nicht nur das Kunstschaffen nach seiner theoretischen Technik zu verstehen gesucht, sondern wir haben durchgängig die innerliche Einheit des Kunsterlebnisses mit dem Kunstschaffen als das ästhetische Problem durchzuführen gesucht. Und so hat sich uns die Reinheit der Erzeugung des Kunstwerks herausgestellt in der Reinheit des erzeugenden Gefühls.

Das Gefühl hat sonach seine Relativität abgetan, und ist zu einer eigenen Richtung des reinen Bewußtseins ausgezeichnet worden.

Diese Reinheit der Erzeugung, diese Befreiung des Gefühls von den Relätivitätsstufen und den Gefühlsannexen hat indessen aber die naturale Ursprünglichkeit dem reinen Gefühle nicht geraubt, vielmehr in erhöhtem Maße ihm verliehen. Das reine Gefühl hat sich als die reine, eindeutige und universelle Liebe erwiesen, als die einzige ursprüngliche Liebe: die Liebe zur Natur des Menschen, zur Einheit dieser Natur in Leib und Seele des Menschen; zu derjenigen Einheit, welche die Kunst in der Gestalt des Menschen zu erzeugen vermag.

Von der Natur des Menschen sind wir fortgeschritten zum Menschen der Natur. Der Mensch blieb der Mittelpunkt; aber seine Natur weitete sich zum Universum. Und in dieser Erweiterung des ästhetischen Horizontes vollzieht sich am genauesten die Unterscheidung der bildenden Künste von Poesie und Musik. Diese bleiben immer anthropozentrisch; jene aber müssen ihren Schwerpunkt immer im Universum suchen, in das Universum verlegen.

Dennoch bleibt auch bei ihnen kein Dualismus zwischen der Natur und dem Menschen bestehen. Die reine Erzeugung ist das reine Gefühl. Die Erzeugung geht auf die Natur hin; das Gefühl aber immer wieder zurück in den Menschen, in seine Einheit, in sein Selbst. Denn im letzten Grunde kann allein das Selbst die Einheit begründen und entfalten. So wird das reine Gefühl zum reinen Bewußtsein des Selbstgefühls.

So erst erklärt es sich, daß das Gefühl eine eigene Richtung des erzeugenden Bewußtseins werden, und aller Relativität der annexen Gefühlsstufen enthoben werden kann: das Selbst wird sein Erzeugnis, und als solches ein neuer Inhalt, ein neues Objekt, ein neues Subjekt.

Was bisher Subjekt war, die Einheit des Begriffs in der Erkenntnis, und die Einheit der Allheit im Willen, diese beiden bisherigen Arten des Ich verblassen vor der Gewalt dieses neuen Ich, welches aus den Säften jener Vorsubjekte emporgewachsen ist. Wie das Gefühl jetzt erst zu einer reifen Selbständigkeit und Eigenart kommt, so auch das Subjekt im ästhetischen Selbst, im Selbstgefühl.

Wir haben sodann die Mittel durchmustert, deren das ästhetische Bewußtsein mächtig wird, um seine Aufgabe zu erfüllen. Auch diese Aufgabe ist eine einheitliche, wie die reine Erzeugung, das reine Denken immer das Gepräge der Einheit hat.

Das Schöne zeichneten wir als diese Einheit der ästhetischen Aufgabe aus. Die Schönheit ist die einheitliche Grundlegung der ästhetischen Erzeugung. Wäre die Koordination eines andern Grundbegriffs neben ihm zu-

lässig, so würde die ästhetische Aufgabe ihre Einheit verlieren; sie müßte zwiespältig und zweideutig werden. Und wir haben es erkannt, daß nur der Mangel der Einsicht von den Vorbedingungen diese Zweideutigkeit verursacht hat, welche daher von den ästhetischen Grundbegriffen auf jenen Standpunkten nicht abgewendet werden konnte.

Aber wenn allein das Schöne die Grundlegung ist, welche der ästhetischen Aufgabe die Einheitlichkeit verleihen und sichern kann, so muß diese Grundlegung zugleich den ganzen Reichtum von Grundlegungen in sich enthalten, ohne welchen die erste Grundlegung nicht nur arm, sondern auch leer würde.

Nimmermehr bedeutet die Einheit der Grundlegung ihre Einzigkeit und Isoliertheit; sondern die Einheit ist immer eine aktive Einigung, niemals ein abgeschlossen fertiges Fazit.

So ist uns das Schöne zum Oberbegriffe geworden, als dessen Unterbegriffe sich das Erhabene und der Humor ergeben haben.

Das Erhabene ist der Korrelation mit dem Schönen entrückt worden. Und in eine andere Korrelation ist es eingetreten: in die mit dem Humor.

Während das Erhabene vom Altertum her neben das Schöne gestellt wurde, war der Humor zwar nicht unbekannt, aber immer ein Stiefkind geblieben. Unter der Flagge der Weltanschauung nahm er an der moralistischen Verschleierung des Erhabenen teil.

Es ist ein Gewinn unserer Klassifikation, daß mit der methodischen Herabsetzung des Erhabenen zugleich eine methodische Sicherstellung des Humors erzielt wird. So werden beide Unterbegriffe des Schönen zu integrierenden Momenten des Schönen.

Dahingegen ist eine neue Art von Oberbegriffen als eine Korrelation von Grundlegungen aufgerichtet. Und diese Korrelation steht in einer methodischen Analogie zu der fundamentalen Korrelation von Subjekt und Objekt.

Zwar ist nur das Kunstwerk selbst das eigentliche Objekt des reinen Gefühls; denn die Objektivierung muß

sich in ihm vollziehen, wie die des Bewußtseins der Erkenntnis im Begriffe und in der reinen Erkenntnis. Aber diese Analogie weist auf die Notwendigkeit einer Vermittlung hin, wie sie hier zwischen dem Naturobjekt und der erzeugenden Erkenntnis besteht, so im Bewußtsein des Gefühls zwischen dem Kunstwerk und dem Analogon zum Begriffe. Nichts anderes als solchen vermittelnden Grundbegriff bedeutet und vertritt die Grundlegung des Schönen. Vor der Objektivierung im Kunstwerk und zu ihrem Behufe muß das reine Gefühl sich im Schönen objektivieren.

Und hinwiederum entspricht der Grundlegung des Schönen die des Selbst, wie der des Objekts die des Subjekts. Auch das Selbst ist nur Grundlegung, keineswegs etwa die homogene Steigerung der selbstischen Individualität. Als Grundlegung aber ist es Aufgabe, die im reinen Gefühle jedoch eine Erfüllung erlangt, durch welche sie die anderen Lösungen der Ich-Aufgaben übertrifft. Dennoch bleibt auch das Selbstgefühl unendliche Aufgabe. Und ihr entspricht auf Seiten der unmittelbaren Objektivierung die Aufgabe, die Grundlegung des Schönen.

In jedem echten Werke der Kunst muß diese Aufgabe sich erfüllen. Die Tendenz zur Vollendung, das Gepräge des echten Kunstwerkes, enthält in sich diese Erfüllung. Aber jede Kunst hat die Kontinuität ihrer Geschichte. Nicht nur im persönlichen, sondern auch im geschichtlichen Sinne ist das Genie unerschöpflich. So führt die Grundlegung des Schönen, als einer unendlichen Aufgabe, zu dem weltgeschichtlichen Begriffe der Kunst.

Und hinwiederum entspricht dieser Objektivierung des reinen Gefühls im Schönen die anscheinend subjektive Objektivierung im Selbst. Das ästhetische Bewußtsein, wenngleich unendliche Aufgabe seiner selbst, vollbringt im reinen Erlebnis der Kunst denselben Grad der Erfüllung, der das echte Kunstwerk auszeichnet. Diese Vermittlung zwischen dem Kunstwerk und dem Selbst vollzieht die Grundlegung des Schönen.

Das Schöne ist nun aber als Oberbegriff für die Unterbegriffe des Erhabenen und des Humors zur Erkenntnis gekommen. Durch diese seine Momente ist ferner ebenso auch das reine Selbstgefühl zur Klärung und Sicherung gekommen, wie unmittelbar dadurch die Einheit des Schönen.

Woran lag es eigentlich wohl, daß weder das Erhabene, noch gar der Humor eine sichere Zuordnung, geschweige eine Einordnung zum Schönen erlangen konnten? Der Grund hierfür möchte hauptsächlich darin zu erkennen sein, daß man beide Begriffe als geschlossene, als isoliert definierbare betrachtete, ebenso wie man ja das Schöne selbst als einen adäquaten Begriff einer Wirklichkeit, sei es in der Natur, sei es in der Kunst, annahm. Wie sich uns nun diese Ansicht, als der Reinheit widersprechend, erledigt hat, so hat sich auch der methodische Gesichtspunkt ergeben nicht nur für die Subordination der beiden Momente unter die allgemeine Grundlegung des Schönen, sondern ebenso auch für ihre eigene Koordination.

Nicht ein fester Status des Bewußtseins, des Gefühls ist es, den das Erhabene, den der Humor repräsentiert; nicht eine geschlossene Form der ästhetischen Einheit des Bewußtseins etwa ist es, in welcher diese beiden Momente sich darstellen, sondern ein Ausschlag nach der einen oder nach der andern Seite allein bringt diese beiden Momente des reinen Gefühls, als die des Schönen, zustande.

Auch an dieser Grundbestimmung erkennen wir den Wert des Begriffs der Vorbedingung: in ihrem fortgesetzten Eingreifen in das Schaffen und Erleben des reinen Gefühls. Das Erhabene ist kein festes Gebild, weder des Bewußtseins, geschweige eines Objekts, noch aber auch einer einzigen Vorbedingung, sondern es ist allein das Resultat einer Präponderanz einer der beiden Vorbedingungen; aber nicht eine Resultante, sondern nur der Ausschlag nach der einen Richtung.

So ist durch diese Bestimmung der beiden Momente ein neues Licht über das Bewußtsein des Selbstgefühls gekommen. Wie alles Bewußtsein Bewegung ist, so muß jede Art der

Einheit des Bewußtseins ein Gleichgewicht dieser Bewegungen darstellen. Und wie sich uns das ästhetische Selbst als eine evidentere Form der Selbstobjektivierung ergeben hat, als welche selbst das Willensbewußtsein bildet, so muß demgemäß auch die Gleichgewichtslage des Bewußtseins im reinen Gefühle prägnanter werden als in jeder andern Ichform.

Ein solches labiles Gleichgewicht bildet das reine Selbstgefühl, wie es bald nach der Seite der Erkenntnis, bald nach der des Willens ausschlägt, und demgemäß bald im Momente des Erhabenen, bald in dem des Humors der Aufgabe des Schönen gerecht wird, und subjektiv der Aufgabe des reinen Selbst.

Auch hier wieder erweist sich die Korrelation zwischen dem Kunstwerk und dem Selbst, kraft der Vermittlung durch das Schöne, in klarer Durchwirkung. Wie es keinen festen Status des Bewußtseins gibt, der dem Erhabenen, noch dem Humor entspräche, so gibt es auch kein einzelnes erhabenes Kunstwerk und kein isoliertes Werk des Humors. Beide Begriffe, wie sie nur Momente des Schönen sind, sind so auch nur Momente im Kunstwerk; Ausschläge im Pendelschlag des Erschaffens und des Erlebens, nicht aber etwa stabil gewordene Richtungen.

Wir betrachten hier nur den Gewinn dieser Ansicht für den Begriff des ästhetischen Selbst. Daher sei es besonders noch erwähnt, daß wir mehr noch dem Humor, als dem Erhabenen diesen Ertrag zuzuschreiben haben. Denn der Humor hat die Präponderanz zur Sittlichkeit. Daher gravitiert er mehr zur Objektivierung des Selbst als eines Selbst; während das Erhabene, insofern ihm die Richtung auf die Erkenntnis vorwiegend ist, mehr im Begriffe das Ich zu objektivieren hat.

Der Wille dagegen führt zum Selbstbewußtsein, und dieses liegt dem Selbstgefühle näher als das Ichbewußtsein des Begriffs. Und so hat der Humor einen evidenteren Anteil an der Klarstellung des reinen Gefühls, als einer Einheit des Bewußtseins, sofern diese in Abstraktion von allem begrifflichen Inhalt gedacht wird.

Wir blicken ferner noch zurück auf einen Leitgedanken, dessen Durchführung wir uns angelegen sein ließen: er besteht in der Abgrenzung des reinen Gefühls von der Religion. Wenn schon die Grenzstreitigkeiten zwischen der Religion und der Ethik den Boden und das Recht der Philosophie unsicher machen, so sind sie zwischen der Religion und der Ästhetik vielleicht noch gefährlicher. Denn eine selbständige Ethik gibt es immerhin seit Platon; und wenngleich nicht unter dem Banner der systematischen Philosophie, hat doch die Kultur selbst auf Grund ihres philosophischen Faustrechts immer nach einer von der Religion unabhängigen Sittlichkeit hingestrebt. Dahingegen gibt es eine Ästhetik erstlich überhaupt erst seit etwa einem Jahrhundert; und kaum erwacht, wurde sie alsbald wieder eingeschläfert und ihrer Selbständigkeit beraubt; und dies nicht allein durch ein anderes Glied der Philosophie, sondern hauptsächlich als durch die Religion ersetzbar gedacht.

Wir haben jetzt nicht zu betrachten, welcher mannigfache Schaden der Philosophie dadurch zugefügt wird, daß, sei es die Sittlichkeit der Ästhetik, sei es die Ästhetik der Religion bei- und eingeordnet wird; nur auf den Bruch sei hier hingewiesen, den dadurch das Bewußtsein in seinen drei reinen Arten, und insbesondere in der dritten Art erleidet.

Die Vorbedingungen haben wiederum zu dieser Konsequenz geführt. Sind sie etwa nicht zureichend? Sollte etwa die sittliche Vorbedingung der Ergänzung durch eine religiöse bedürfen? Und was ist das Religiöse ohne das Sittliche? Und was ist es im Begriffe der reinen Methodik mehr oder Anderes als das Sittliche?

Es wäre kein geringer Vorteil, den die Ästhetik für das System der Philosophie erbrächte, wenn sie den leidigen Streitigkeiten über den Begriff der Religion in ihrem Verhältnis zur Philosophie zum Austrag verhelfen könnte. Die Einheit des Bewußtseins der Kultur kann nicht zustande kommen, wenn nicht vorher die Grenzverhältnisse zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen Religion und Sittlichkeit, und ebenso auch zwischen Religion und Kunst sicher und klargestellt und ins Reine gebracht sind.

Hiermit gleiten wir schon auf den Vorblick hinüber. Wir möchten aber insoweit noch beim Rückblick verweilen, als wir erstlich das Verhältnis dieser Unabhängigkeitserklärung des reinen Gefühls von der Religion zu der Legitimation der Kunstwerke kurz betrachten.

An keiner Stelle wohl wird die Reinheit der Kunst so schwer gefährdet, wie an dem Stichwort der religiösen Kunst. Hier hat sich uns die Unterscheidung bewährt, die wir nicht nur zwischen der Form, als dem reinen Inhalt, und dem Stoffe gemacht haben, sondern auch die zwischen den Stoffen der Inhalte und dem Stoffe der Methoden. Die Vorbedingungen sind auch die der Methoden; und als Vorbedingungen wären auch sie nur Stoffe, wenngleich die Reinheit der Methoden in den Stoffen mitübernommen werden muß. Diese Übernahme der Reinheit kann jedoch nicht genügen; die beiden Vorbedingungen der Reinheit müssen einer neuen Reinheit unterworfen werden, und darin gerade bezeugt sich die Echtheit der ästhetischen Reinheit, daß sie die beiden übernommenen Methoden der Reinheit zu einer solchen Durchwirkung zu bringen vermag, daß aus dieser Wechselwirkung eine neue Methode der Reinheit zur Erzeugung kommt.

So beruht diese neue Reinheit auf einer strengen und scharfen Durchdringung der beiden Vormethoden — und kein weiteres Mittel darf hier eingemischt werden, dem die Reinheit nicht vorher nachgewiesen ist. War solcher Nachweis aber bei der Religion bisher geleistet worden?

Nur hingewiesen sei endlich darauf, wie infolge dieser Konsequenz der Reinheit der Versuch gemacht werden konnte, die Werke aller Künste in allen Glanzperioden ihrer Geschichte in eine Beleuchtung zu rücken, welche die systematische Ästhetik den Werken des Genius schuldig ist; eine methodische Schuld, wie sie ebenso dem Faktum der Wissenschaft und dem Faktum der sittlichen Kultur gegenüber für die kritische Methodik besteht, und in deren Abtragung jedes Glied des Systems der Philosophie seine eigene Arbeit zu leisten und zu vollführen hat.

Vorab war das Prinzip der Einteilung der Künste in ihre Arten zu finden. Und es hat sich die Poesie herausgestellt als die allgemeine Kunst, weil als die gemeinsame Grundlage aller Künste: denn sie wurde erkannt als die zweite innere Sprachform, als die innere Sprachform alles künstlerischen Denkens.

Aus diesem Grundgedanken heraus ergab sich zugleich aber auch die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Poesie und Musik. Denn abgesehen von den allgemeinen Grundlagen, welche die Poesie für alle Künste bildet, besteht keineswegs eine weitere Abhängigkeit der Musik von ihr. Denn der Begriffssprache, von welcher auch die Poesie ausgeht, von welcher sie ihre zweite innere Sprachform ableiten muß, entspricht in der Musik die Notenbegriffssprache, aus welcher die musikalische zweite innere Sprachform, gänzlich unabhängig von der poetischen, unmittelbar herauswächst.

So wurde die Selbständigkeit der musikalischen Gefühlssprache mit derselben Evidenz festgestellt, welche bei der musikalischen Begriffssprache außer Zweifel steht.

Ferner war nun auch der Einteilungsgrund für die bildenden Künste zu finden. Für diese wurde die Baukunst als Oberbegriff festgestellt. Auch hier ist die durchgreifende Einwirkung des Prinzips der Vorbedingungen erkennbar, wie schon bei der Musik die Mathematik der Tonintervalle sich bestimmend erweist.

Die bildenden Künste haben für die Aufgabe des Bildens und Gestaltens Raum und Bewegung zu ihrer Voraussetzung, die Grundbedingungen der Naturerkenntnis. So ist von diesem ihrem methodischen Fundamente aus die Baukunst, als die Raumkunst, der Oberbegriff ihrer aller.

Wie kommt nun die Unterscheidung bei den bildenden Künsten zu Stande?

Hier tritt die zweite, die sittliche Vorbedingung in Kraft. Plastik und Malerei kommen erst von dieser aus zu ihrer Eigenart. Das Problem des Raumes und der

Bewegung, der Allheit der Raumerzeugung, der Raumbegrenzung, der Raumerfüllung ist ihnen mit der Baukunst gemeinsam. Es ist an sich gleichgültig, ob die Raumerfüllung mit einer Säule bewerkstelligt wird, oder mit einer Wirbelsäule und ihrem Zubehör, oder auch nur mit der Zeichnung nebst dem Farbenbild einer solchen Erscheinung. Erst die sittliche Vorbedingung unterscheidet die Gestalt der Plastik von einer Karyatide, und fernerhin die Landschaft vom Naturkörper eines Menschen. Mensch und Landschaft sind nicht nur Raumfüllungen, sondern sie haben ästhetische Eigenart auf der Grundlage der gemeinsamen Raumästhetik.

Schon aus diesem Einteilungsprinzip der bildenden Künste ergibt es sich, daß die Sichtbarkeit nicht das zulängliche methodische Prinzip der bildenden Kunst sein kann, weil sie nicht der Einteilungsgrund der bildenden Künste sein kann.

Haben wir nun aber etwa die Objektivierung im Selbst des reinen Gefühls verlassen, indem wir die Objektivierung des reinen Gefühls in den Werken der Künste zu bestimmen suchten? Schon die Grundlegung der Poesie widerlegt diese Vermutung. Sie hat uns den Aufbau des ästhetischen Bewußtseins zur Anwendung gebracht. Und sie hat daher auch bestätigt und veranschaulicht, daß es sich in der systematischen Ästhetik im letzten Grunde immer nur um das Bewußtsein des reinen Gefühls, um das Selbstgefühl handelt.

Wir waren von Anfang an darauf bedacht, die verhängnisvolle Illusion abzuwehren, die wir in dem Terminus der Einheit des Bewußtseins erkannt haben. Im Aufbau des Systems der Philosophie bildet die Einheit des Bewußtseins nicht das Fundament, sondern den Abschluß. Der systematische Abschluß erst kann die Einheit des Bewußtseins zustande bringen. In den Stufengängen des Systems aber kann immer nur eine der systematischen Arten der Einheit auftreten.

Die Illusion einer abgeschlossenen Einheit des Bewußtseins wird nun aber am meisten bestärkt durch die ästhetische Einheit; denn sie hat die logische und die sittliche Einheit des Bewußtseins in ihr Selbstgefühl aufgesogen. Daher enthält die systematische Ästhetik den dringlichsten Hinweis auf die Psychologie, als auf den Gipfel des Systems.

Es ist hier nicht der Ort zur Kritik anderer Behandlungsweisen der Psychologie als der systematischen, die unser Vorhaben ist. Nur im Streiflicht sind die Gegensätze zu berühren, wie sie denn eben bei den leisesten positiven Andeutungen selbst unabtrennbar hervortreten.

Ebenso wie das ästhetische Bewußtsein die Illusion einer abgeschlossenen Einheit des Bewußtseins am stärksten erregt, so zeigt es auch am nachdrücklichsten nicht bloß den Hinweis sondern auch den Weg zur Psychologie. Denn insofern diese ein systematisches Glied der Philosophie werden soll, ist ihr das zentrale Problem die Einheit des Bewußtseins.

Welcher Art ist jedoch diese Einheit, und welches Bewußtseins Einheit ist sie?

Die drei voraufgehenden systematischen Disziplinen bauen eine jede für sich eine Einheit des Bewußtseins auf: und die ästhetische zumal enthält die logische und die sittliche Einheit in sich: und doch ist auch sie selbst nichts mehr als eine Stufe zur Einheit, nicht etwa an sich selbst schon die Einheit des Bewußtseins.

Die Einheit des Bewußtseins, als das Problem der Psychologie, setzt jene drei Einheiten voraus; enthält sie in sich; baut aber mit ihrem Material eine neue, die lebendige Einheit des Bewußtseins auf, und diese erst ist die echte, wahrhafte, von der die voraufgehenden nur die Ansätze bilden.

Es kann ja wohl gar nicht bezweifelt werden, daß diese systematische Einheit des Bewußtseins, diese lebendige Einheit des systematischen Bewußtseins, ein natürliches Problem ebenso der Menschenkunde und der Welterfahrung, wie der philosophischen Systematik sein muß. Sollte etwa das wissenschaftliche Bewußtsein allein die

Einheit des Bewußtseins ausmachen? Oder das sittliche Bewußtsein allein? Oder sollte etwa der ästhetische Enthusiasmus Recht behalten, der allein die Einheit des Bewußtseins zu erschöpfen und zu erfüllen sich anmaßt, weil er Erkenntnis und Willen, Wissenschaft und Ethik in sich aufnimmt und resorbiert?

Die Gefahr, welche zu allen Zeiten die Kunstphantasie für die einheitliche Kultur und für die systematische Philosophie gebildet hat, drängt zu einer neuen, zur s y s t e m a t i s c h e n Auffassung der Psychologie hin. Denn diese erst kann die Einheitlichkeit des Bewußtseins zur erschöpfenden Forderung und zur Lösung bringen.

Um welches Bewußtsein handelt es sich? So fragten wir. Aus der Bestimmung des Bewußtseins erst kann die Frage nach der neuen Einheit des Bewußtseins präzis gestellt werden.

Gemeinhin denkt man unter Bewußtsein nur an die physiologische Resultante der Nervenkräfte. Daher bildet die Psychologie den Kampfplatz, die Wahlstatt der geschichtlichen Philosophie. Materialismus, oder Spiritualismus? Leib, oder Seele? Das ist die Parole derjenigen Philosophie, welcher zum System der Kopf der Psychologie fehlt: welcher daher von der vermeintlichen Logik der Naturwissenschaft dieser an falscher Stelle aufgesetzte Kopf der Philosophie leicht abgeschlagen werden kann.

Oder aber nicht der Kopf, aber die Seele erhebt sich zur Obermacht, und bricht der Naturerkenntnis den methodischen Grund und Boden ein. So entsteht die sogenannte M e t a p h y s i k in vermeintlicher Selbständigkeit und Unabhängigkeit von der Logik und von der Ethik. Denn auch die Ethik wird von jener Metaphysik nicht nur verdrängt, sondern auch entwertet, vereitelt und entsetzt, welche von sich selbst ihren Anfang nimmt, und nicht von der Logik aus.

D i e P s y c h o l o g i e g e h ö r t i n d a s S y s t e m d e r P h i l o s o p h i e. Sie allein vollzieht nicht nur eine der Einheiten, sondern d i e s y s t e m a t i s c h e E i n h e i t d e s B e w u ß t s e i n s. Sie umfaßt alle die voraufgehenden Einheiten.

Und sie schließt sie nicht nur zusammen; sondern sie vermag auch die Entwicklung jener drei Einheiten zu verfolgen; ihre Analyse entwicklungsgeschichtlich aufzurollen, und auf Grund derselben die wahrhafte Einheit erst in sich selbst lebendig zu machen. Man darf wohl sagen, daß alle Psychologie unlebendige Abstraktion bleibt, wenn sie nicht zur systematischen Durchdringung reif wird.

Was ist die Psychologie der Wahrnehmung, und wenn sie selbst bis zum Denken und zur Erkenntnis hinaufgeführt wird ohne die Psychologie des Willens? Und bleiben beide zusammen nicht bloße Abstraktionen ohne die Psychologie des ästhetischen Bewußtseins? Und hört etwa die letztere auf, Abstraktion zu sein, wenn sie nicht zusammengehalten wird mit den selbständigen Eigenarten des wissenschaftlichen und des sittlichen Bewußtseins? Genügt es etwa aber, die eine Abstraktion der anderen anzuhängen, und alle nach einander abzuhandeln?

Darin besteht nun die größere Gefahr des ästhetischen Bewußtseins, die nicht nur durch den Kunstenthusiasmus erregt und erhalten wird, sondern die sogar auch durch die methodische Einsicht von den Vorbedingungen bestärkt wird. Freilich sind Wissenschaft und Sittlichkeit die unerläßlichen Vorbedingungen der Kunst: geht sie aber etwa in dieser Mission der Vorbedingungen auf, und wird sie damit ihrer selbständigen Eigenart und ihres Eigenrechts verlustig?

So erhebt sich die Frage der Einheit des Bewußtseins ebenso gegen die Ästhetik, wie gegen die Ethik, wie gegen die Logik. Das Bewußtsein ist ebenso wenig abgeschlossen im ästhetischen, wie im ethischen, wie im logischen Bewußtsein.

Wir fragten: um welches Bewußtsein handelt es sich? Wir kommen zur Antwort. Das Bewußtsein ist das der Kultur. Die Kultur allein kann dem Bewußtsein Einheit geben; und in der Einheit der Kultur allein gewinnt die Einheit des Bewußtseins wahrhafte Lebendigkeit, sofern Leben den einheitlichen Lebensgrund voraussetzt.

Die Psychologie ist die Psychologie der Einheit des Bewußtseins der einheitlichen Kultur.

Vor der Klarheit dieser Aufgabe treten alle die anderen Problemgebiete der Psychologie zurück. Zunächst das engere Gebiet der physiologischen Psychologie, die Lotze in seinem wohl wichtigsten Buche sehr treffend als medizinische Psychologie definiert hat. Denn es handelt sich gar nicht allein um die Vorfragen der Physiologie dabei, sondern ebenso sehr um die der Pathologie. Man lerne klarer werden, um diese ganze Behandlungsweise der Psychologie der Neurologie und der Psychiatrie zuzuweisen, anstatt sie als Appendix der Physiologie unter dem Nimbus einer elementaren Naturforschung zu halten. Die Psychologie hat es mit dem Bewußtsein der Kultur und zwar ihrer Einheit zu tun. Die Kultur aber ist ein Problem der Geschichte, und nicht allein ein solches der Normalität und der Pathologie des Nervensystems.

Die Psychologie ist die der Einheit des Bewußtseins der Einheit der Kultur, mithin derjenigen Einheit, welche allein der Idealbegriff der Kultur zu vollziehen vermag.

So begründet der methodische Begriff der Einheit den Unterschied von allen Arten der Anthropologie und der Völkerkunde.

Die Völker bilden immer nur Mehrheiten, wie auch der Mensch der Anthropologie nur eine Einheit dieser Mehrheiten ist. Die Einheit der Kultur beruht auf der Einheit der Allheit des Menschen, auf der Einheit des Menschengeschlechts, als der Menschheit.

Die Einheit der Menschheit ist die Hypothesis der Einheit der Kultur. Die Einheit der Kultur ist die Hypothesis der Einheit des systematischen Bewußtseins. Und so wird die Menschheit zu einer höheren Einheit durch den systematischen Abschluß des Bewußtseins, als welche die Ethik selbst ihr zu geben, ihr zu sichern vermochte.

Man überschaut von hier aus die Möglichkeit, daß das ästhetische Bewußtsein Enge und Einseitigkeit im sittlichen Bewußtsein annahm, und deshalb die ästhetische

Erziehung des Menschengeschlechts anstrebte. Aber dieser Übergriff ist nur ein Symptom von der Einseitigkeit, die allen Gliedern des Systems anhaftet, die allein durch den Abschluß des Systems in der Psychologie der systematischen Einheit des Bewußtseins überwunden werden kann. In der Ethik selbst bleibt die Menschheit unter den Schranken eines Gliedes des Systems.

Es ist sicherlich der allertiefste Gedanke in Kants Ästhetik, durch die er die Verbindungen, die er in der Kritik der Urteilskraft mit der Kritik der praktischen Vernunft herzustellen sucht, weit in Schatten stellt: daß er das intelligible Substrat des Schönen in dem Ding an sich des allgemeinen Gefühls der Menschheit aufrichtet. Hätte er nur diesen Einen Gedanken ausgesprochen, so würde er mit ihm die systematische Ästhetik begründet haben. Von allem, was seine Ästhetik sonst gebracht hat, könnte man absehen; dieser eine Gedanke ist der Grund- und Eckstein der kritischen, der systematischen Ästhetik.

Daß die wissenschaftliche Vernunft des Menschengeistes Identität hat, das kann nur der Unverstand und der Wahnwitz bezweifeln. Daß die sittliche Vernunft des Menschengeistes Einheitlichkeit und Einförmigkeit hat, das kann nur Mephisto zweifelhaft machen. Aber daß auch das Genie in allen Künsten, bei allen Völkern, in allen Zeitaltern immer nur innerhalb desselben Gleises seine Wunderkreise beschreiben kann, und daß das Subjektivste im Menschengeiste, im Kunstgefühle der Menschen, der Völker in allen Himmelsstrichen und in allen Weltaltern auf dieselbe Harmonie abgestimmt ist, das ist doch wohl das größte unter allen Wundern des menschlichen Bewußtseins.

Bleibt es bei dem Wunder? Und kann die Ästhetik allein dieses Wunder auflösen? Hat sie nicht, ohne sich um dieses andere Wunder zu kümmern, welches wohl doch über ihren Horizont hinausliegen möchte, mit dem Wunder genug zu tun, welches das sachliche Problem des reinen Gefühls aufstellt?

Die Ästhetik selbst hat auf jenes andere Wunder nur hinzuweisen: sie weist damit von ihrer systematischen Stufe

aus auf den Abschluß des Systems der Philosophie hin. Die Kultur stellt dieses Rätsel der Einheit des Bewußtseins, und die Psychologie hat die Lösung zu bringen. Die wahrhafte Einheit des Bewußtseins liegt sowenig im ästhetischen, wie im ethischen, wie im logischen Bewußtsein.

Sie liegt allein in der einheitlichen Durchdringung jener drei Vorstufen. Diese Durchdringung stellt die Kultur als Problem dar: sie hat die Psychologie zu vollziehen.

Darin hat sie auch das Wunder aufzulösen, welches die vermeintliche Subjektivität des Geschmacks in der unübersehlichen Mehrheit der menschlichen und der Völkerindividuen aufgibt. Es bleibt eben nicht bei den Mehrheiten, und es bleibt auch nicht bei der Allheit, welche die Ethik in der Menschheit errichtet. Es bleibt daher auch nicht bei der isolierten Allheit, welche das Genie in der Weltgeschichte der Kunst gewährleistet, und welche durch die Einstimmung des ästhetischen Lebens in der Menschheit bestätigt wird. Die Psychologie hat diese Rätsel und diese Wunder zur Klarheit und zur Lösung zu bringen durch die durchsichtige Einheitlichkeit, mit welcher sie ihr eigenes Problem der Einheit des Bewußtseins der Kultur zu formulieren, zu durchforschen, zu lösen hat.

Vor einer solchen Aufgabe der Psychologie muß alle angebliche Metaphysik, die das Wort im Munde führt, aber Sensualismus und Materialismus in ihrem Tagewerk betreibt; muß auch aller sogenannter Monismus verstummen und verschwinden. Die Einheit des Kulturbewußtseins ist nicht die Identität von Leib und Seele, von Materie und Bewußtsein, sondern die Vereinigung, die Vereinheitlichung von Stufen im Entwicklungsgange des Bewußtseins der Kultur, die selbst schon eine jede für sich eine Art der Einheit des Bewußtseins ausmachen. Die Psychologie nimmt die neue Aufgabe auf sich: alle jene Arten, wie sie im Bewußtsein der Kultur, im einzelnen Menschen, in den einzelnen Völkern sich darstellen, wie sie dort sich durchdringen und in Wechselwirkung stehen, nicht nur etwa zu isolieren, sondern ebenso auch in ihrer Wechselwirkung zu verfolgen und zu durchleuchten.

Das ist die höhere Aufgabe der Entwicklung, welche die systematische Psychologie anzustreben hat, und welche ihr von ihrem Problem der Einheit aus gestellt wird. Das Problem der Einheit der Kultur ist es, von dem aus das Problem der Einheit des Bewußtseins der Kultur für die systematische Psychologie sich erhebt.

Und wie auch für das Problem der Entwicklung der theoretische Begriff der Psychologie durch diesen Begriff der Einheit vertieft wird, so erweitert sich, dem systematischen Begriffe gemäß, die Aufgabe der Psychologie zu einer hodegetischen Enzyklopädie des Systems der **Philosophie**.

NAMEN- UND SACH-REGISTER.

(Das in Klammern Gesetzte bezieht sich jeweils auf das vorhergehende nicht Eingeklammerte.)

---

[1]) Logik der reinen Erkenntnis. Berlin Bruno Cassirer 1902. Index hierzu von Dr. Albert Görland. Berlin 1906 i. gl. Verlage.

[2]) Ethik des reinen Willens, zweite revidierte Auflage. Berlin 1907, Bruno Cassirer.

Kants Begründung der Ästhetik, Berlin 1889. Verlag von Ferd. Dümmler.

Berichtigung:

Bd. I, S. 3, Z. 8 v. o., lies „Halle“ anstatt Frankfurt.

DRUCK VON F. ULLMANN G. M. B. H., ZWICKAU SA.





